LUCA PIERDOMINICI

LE CORPS DANS *LES CENT NOUVELLES NOUVELLES*

Estratto di stampa da

Quaderni di Filologia e Lingue Romanze
Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie N. 7 - 1992

LUCA PIERDOMINICI

LE CORPS DANS *LES CENT NOUVELLES NOUVELLES*

Introduction.

Les *Cent Nouvelles Nouvelles*[1] sont issues du regard que jette leur auteur sur un monde étonnamment riche et varié, monde qui se manifeste en des expressions formelles et relationnelles multiples, toujours denses, et d'une extrême vitalité. On conçoit aisément, donc, que ce monde, tel qu'il nous le présente, porte l'empreinte d'une perspective particulière, de la sensibilité propre à un narrateur (anonyme), à un destinataire de l'oeuvre (Philippe le Bon), à un milieu (la cour de Bourgogne). Il prend les formes dont des intérêts bien précis, naissant de cette sensibilité aiguë et créatrice, le revêtent. C'est pourquoi les *C.N.N.*, chef-d'oeuvre du genre réaliste au XV[e] siècle, témoignent d'une mentalité, plutôt que des moeurs et de la vie de son époque[2].

L'aspect "historique" de ces contes, où l'auteur prétend relater des faits réellement survenus, manifeste les opérations de conscience de celui-ci, qui, en en retenant certains (ceux qu'il juge intéressants), et en en rejetant d'autres (dans le domaine de l'insignifiant), fait montre du travail hautement sélectif de son esprit. L'oeil du narrateur guette, au demeurant, des aspects et des moments de l'existence humaine sur la base d'un choix qu'il opère suivant les suggestions profondes de ses goûts, de ses fantasmes, tout en se faisant interprète des exigences culturelles du milieu auquel il appartient.

Or, le monde dépeint dans les *C.N.N.* est bien souvent un monde bourgeois et paysan, se caractérisant par une impétuosité et une naïveté qui sont, au fond, les marques des sociétés jeunes, vitales. A une époque de transition - ce fameux "automne du moyen-âge" dont parle Huizinga[3] - la vieille noblesse (re)découvre, dans les manifestations les plus spontanées de l'existence quotidienne, de quoi freiner les hantises liées à cette époque même, dont les aspects évolutifs jettent une lumière de décrépitude et de mort sur les réalités établies.

Type de littérature voyeuse, exorcisme des peurs inconscientes, quête

acharnée des saveurs positives de la vie, les *C.N.N.* sont déjà en elles-mêmes une sorte d'approche sensorielle du concret, approche qui se fait au moyen de la vue, certes, et qui projette sur la réalité les formes d'un imaginaire souvent hypertrophié et fiévreux. Composées à l'intention du duc de Bourgogne, qui portait en lui le vice de la chair et qui était "durement lubrique", comme le dit Chastellain[4], les *C.N.N.* apparaissent comme le territoire privilégié de l'épanouissement des sens, où tout rapport et toute attitude se déterminent par une (re)connaissance de l'autre - et du monde - faite au moyen du corps.

A une première lecture de ces contes on peut déjà s'apercevoir que le motif du corps y occupe une place de choix, et que l'importance de ce motif se manifeste à plusieurs niveaux; le narrateur regarde le corps, le décrit dans ses attitudes les plus disparates; bien souvent il y fait allusion sans le nommer directement. Son attention se concentre sur les aspects de la corporéité qui peuvent (l')intéresser davantage et faire l'objet de la narration, sachant, par eux-mêmes, déclencher l'action, déterminer le déroulement des faits. Le corps devient alors protagoniste de l'histoire et révèle, par là, toutes ses potentialités au niveau de l'exploitation qui peut en être faite en tant que thème littéraire.

Nous chercherons, dans la présente étude, à dégager la richesse d'emploi de ce motif, en insistant particulièrement sur la valeur qu'il prend en relation avec l'organisation spatio-temporelle de l'histoire; nous montrerons, de même, comment l'emploi de ce thème est révélateur des mentalités et des sensibilités de l'époque, devenant aussi le lieu d'une mise en cause du code courtois.

Pour ce faire, il faut commencer par l'étude des mentions du corps et voir comment cet élément aussi important s'introduit dans l'oeuvre.

1. Mentions du corps.

Ce chapitre pourrait s'intituler aussi "l'oeil et l'esprit du narrateur", car ce sera justement par l'analyse du lexique employé pour désigner le corps et ses parties que l'on comprendra mieux l'attitude de celui-ci face au thème qu'il aborde (principalement) dans cette épopée de la corporéité que sont les *C.N.N.*

Plus ou moins toutes les parties du corps sont évoquées ici, tantôt directement - c'est-à-dire par le recours aux termes correspondants -, tantôt par des circonlocutions ou des euphémismes. En plus, ces termes constituent souvent le noyau sémique d'expressions relevant de la langue figurée.

Pour ce qui est des emplois "normaux" des différentes parties, ceux où elles sont nommées ouvertement, il suffira de montrer la manière dont elles s'insèrent dans la narration. Ainsi, commencera-t-on à voir déjà leur importance, leur position centrale dans le déroulement des faits.

Les parties "nobles" du corps se trouvent en haut et, en tant que telles,

elles s'opposent aux parties "basses" - quoiqu'il y ait, de temps en temps, un renversement de rôles, entre ces deux types de parties, selon un procédé carnavalesque qu'a mis en évidence P.A. Beauchamp[5]. Parmi ces parties nobles, nous avons celles qui ont trait aux opérations et aux mouvements de l'esprit, de l'âme. Les *yeulx* et le *cueur* apparaissent associés en des expressions figurées relevant du langage courtois:

> Ex.1."Et, comme il est de coustume, les *yeulx* d'elle, *archiers du cueur*, descocherent tant de fleches en la personne dudit bourgois que sans prochain remede son cas n'estoit pas maindre que mortel." (N.1, p.23)

Ailleurs, la même association figure dans une phrase se caractérisant toujours par son allure très littéraire:

> Ex.2."Et, a ces parolles, larmes en grande abundance saillirent de ses *yeulx*, qui furent accompaignées d'aultres sans nombre, sourdans de la *fontaine du cueur* de son bon couvent." (N.21, p.141)

Dans le premier cas, il est question d'une femme mariée qui est convoitée par son voisin. Le recours à la formule susmentionnée peut paraître "hors de contexte", étant donnée la nature quelque peu grivoise du récit qui va suivre; pourtant l'expression "comme il est de coustume" souligne bien, non seulement le caractère désuet de la formule même, mais aussi l'inéluctabilité de ce qui va se passer entre les deux personnages. Et le langage courtois, ne faisant plus figure que de vernis superficiel pour un contenu fort prosaïque, traduit par sa présence l'attitude ironique - l'ironie est d'ailleurs l'une des marques des *C.N.N.* - du narrateur à l'égard des personnages, d'une part, et, d'autre part, vis-à-vis de cette spiritualité et sensibilité qui s'exprime par les termes de la courtoisie et qui ne saurait plus être considérée comme actuelle au XVe siècle.

De même, le deuxième exemple cité (où il est toujours question des *yeux* et du *coeur* - manifestant, les premiers, les effets des mouvements de l'esprit qui ont lieu dans le deuxième) est l'exemple d'une forme d'ironie tout à fait semblable. Une abbesse risque de mourir et toutes les bonnes soeurs du couvent pleurent. La formule pompeuse, donc, est en contraste aigu avec le ton que prendra l'histoire par la suite: pour se soigner, l'abbesse devra coucher avec un homme.

Le *cueur* apparaît d'autres fois dans les *C.N.N.*: dans toutes ses occurrences, ce terme est toujours en relation avec la spiritualité et l'amour, bien que souvent l'ironie du narrateur se lie encore à son emploi:

Ex.3."Elle fut tant fort enserrée à la voix de son mary que a pou que son loyal *cueur* ne failloit..." (N.1, p.25)

Il est trop évident qu'ici le coeur de la femme n'est pas aussi loyal que le narrateur nous le dit. Il s'agit encore d'un emploi -ironique - du terme sur le mode courtois.

Ex.4."Ilz n'avoient pour eulx deux que *ung seul cueur*." (N.22, p.147)

Cette expression, qui existe en italien moderne, signifie que les deux amants s'aiment d'un sentiment très fort.

L'autre partie du corps dont nous avons déjà parlé, et que nous avons vu associée au coeur dans les deux premiers exemples, c'est l'*oeil*. Une partie beaucoup moins noble, si l'on veut, car elle peut jouer le rôle d'instrument du "voyeurisme" - pratique très répandue dans les *C.N.N.*, et qui transpose au niveau de l'histoire, en la prêtant à ses personnages, une attitude qui tient de la sensibilité du narrateur. Nous reviendrons sur cet aspect important dans le chapitre dédié aux facultés et aux sens (en ce cas, fonctions de la vue).

Citons, cependant, quelques exemples où il est question de l'oeil:

Ex.5."..il estoit homme deffait et en dangier de perdre ung bon *oeil* qu'il avoit." (N.2, p.35)

Ex.6."Et monseigneur, qui est content de ceste espreuve, souffrit bien que madame luy bouchast son *bon oeil* d'une main, et de l'autre elle tenoit la chandelle devant l'*oeil de monseigneur qui crevé estoit* (...). Et entretant que ces devises se faisoient, le lieutenant de monseigneur sault de la chambre sans qu'il fust apparceu de luy." (N.16, p.113)

Comme on le voit, l'oeil peut prendre part active à l'histoire, de même que beaucoup d'autres organes du corps. Qu'il suffise, ici, de citer juste quelques exemples. Nous ferons des remarques plus approfondies dans le chapitre consacré aux fonctions du corps.

L'oeil peut figurer encore en des expressions figées:

Ex.7."Ceste femme, qui belle, gente et gracieuse estoit ou temps qu'elle fut noeve, car el avoit l'*oeil au vent*, fut requise d'amours de pluseurs." (N.51, p.327)

Par cette formule, l'auteur veut dire que la femme dont il parle était coquette

(cf. glossaire de l'édition Swetseer).

Ex.8."Pour refaire les *yeulx abusez* de ce pouvre martir, le bourgois commenda qu'on le feist seoir a la table, ou il reprint nouvelle ymaginacion par boire et menger largement..." (N.1, p.27)

Les *yeulx* apparaissent encore en d'autres locutions telles que "faire trespetiz yeulx"[6], "avoir les yeux à moitié clos de fatigue" (N.7, p.65), ou "prester ses yeulx", "regarder" (cf. gloss. N.32, p.219).

Pour ce qui concerne l'emploi des locutions, nous renvoyons à l'article, sur la langue figurée, de J. Everett[7], qui a spécialement étudié les rapports "socio-sexuels" dans les *C.N.N.* à partir des formules ayant un caractère érotique. Nous aussi, nous insisterons sur l'importance de la langue figurée, retenant ici, parmi d'autres locutions, celles où le noyau sémique est constitué par un terme désignant une partie du corps, car, comme nous l'avons déjà dit, elles nous renseignent sur les attitudes de l'auteur face à cet aspect de l'oeuvre.

Après les parties "nobles", figurant le plus souvent en des contextes à haute densité rhétorique, il est bon de signaler des parties en soi plus ou moins "neutres". Il est inutile de donner ici trop d'exemples d'emploi des termes utilisés pour les désigner, s'agissant de mots qui figurent au sens propre: *visage* (N.1, p.25), *teste* (N.53, p.341), *chef* (N.20, p.135), *bouche* (N.48, p.317), *levres* (N.1, p.26), *col* (N.18, p.124), *poux* (N.20, p.135), *main(s)* (N.1, p.26 et *passim*), *doy* (N.11, p.86 et n.95, p.537), *sains* (N.17, p.116), *tetin* (N.28, p.194), *dos* (N.44, p.300), *ventre* (N.46, p.308), *jambes* (N.44, p.300), *cuisses* (*ibid.*), *panse* (N.83, p.488), *estomac* (N.10, p.83), *genoux* (N.60, p.374), pour ne pas parler des parties basses, qui sont souvent évoquées par leur nom: *con* (N.66, p.412), *coillons* (N.64, p.405), *devant* (N.3, p.39), *derriere* (N.1, p.26), etc.

Nous verrons comment ces termes s'échelonnent tout au long de l'histoire dans la partie de notre étude dédiée aux fonctions du corps, et dans celle sur le corps protagoniste.

Ce premier et rapide inventaire, forcément incomplet, permet de deviner déjà à quel degré le narrateur focalise son attention sur le corps et sur ses différentes parties, et donne la preuve, au niveau du vocabulaire, du regard pénétrant et lucide qu'il jette sur une réalité consciemment perçue dans son articulation et structure. L'insistance par laquelle le narrateur regarde le corps est attestée par la variété des membres qu'il nomme ou qu'il évoque. En plus, c'est le fait même de regarder de très près l'objet de son intérêt, qui le pousse, parfois, à avoir une perception isolée et, partant, agrandie de chaque partie, ce qui fait en sorte qu'il perd souvent de vue l'ensemble, comme nous le verrons. Son regard, par ailleurs, devient commentateur, voire ironique, lorsqu'il a recours à un

lexique particulier ou à quelques procédés du langage figuré.

Signalons quelques emplois des termes susmentionnés (au sens propre), et d'autres, à l'intérieur d'expressions se caractérisant par une valeur particulière.

> Ex.9."..et, si j'en sonnoye mot, encores en aroie la teste torchée." (N.53, p.341)

En ce cas-là, il est question d'une vieille femme, et riche, qui a été mariée à un jeune à la suite d'une faute du prêtre qui était borgne. Celle-ci se plaint du fait que son jeune mari chercherait à dépenser son argent et qu'elle ne pourrait même pas protester car il la battrait (pour l'expression, qui signifie "recevoir des coups", cf. gloss. éd. Swetseer).

Autre exemple:

> Ex.10."Et n'estoit ame qui rien sceust de leur tresplaisant passe temps, si non une damoiselle qui servoit ceste dame, qui *bonne bouche* treslonguement porta." (N.39, p.268)

Par cette expression, dont le noyau sémique est le mot *bouche*, le narrateur veut dire que la demoiselle est fidèle à sa maîtresse et qu'elle ne révèlera rien des amours de celle-ci.

> Ex.11."Monseigneur, (...), laisse ne sçay quans jours ce gracieux pourchaz *de la bouche* tant seulement; mais regards et aultres petiz signes ne luy coustoient gueres, qui trop estoient a la fille ennuyeux." (N.17, p.116)

Là aussi, le mot *bouche* est utilisé dans une expression figurée dont le sens est que "monseigneur" arrête de faire ouvertement ses avances à une fille.

> Ex.12."Mais sa femme a ceste heure n'avoit pas ce loisir, tant estoient ses levres empeschées de se joindre pres de son nouvel amy." (N.1, p.26)

Une femme cache son visage sous le drap du lit de son amant, car son mari est arrivé. L'idée de l'empêchement est rendue par une image construite autour du mot *levres*. De plus, cette image parvient aussi à renforcer l'idée de la sensualité qui, pareillement, se dégage du contexte.

> Ex.13."Et nostre moyne, qui avoit la *panse farcye*, mercya de rechef son hostesse, qui si bien l'avoit repeu, et s'en alla en quelque aultre village gaigner son soupper." (N.83, p.488).

Cette expression peut paraître particulièrement crue, étant donné l'emploi du mot *panse*, que l'on utilise en français moderne pour désigner le premier compartiment de l'estomac des ruminants - mais il peut signifier aussi gros ventre dans le langage familier.

L'expression "avoit la panse farcye", partant, traduit bien, et d'une façon fort réaliste, l'idée que le moine a bien et abondamment mangé.

> Ex.14."Et a ce elle respondit, faisant maniere de trembler, disant que de bonne foy il luy faisoit mouvoir *le sang du corps*, de crainte et de paour qu'elle avoit de luy accorder sa requeste." (N.62, p.387).

Le *sang* aussi est un élément faisant partie du corps. Cet élément, que nous n'avons pas cité dans l'inventaire des parties nommées au sens propre, apparaît ici dans une expression figurée que le narrateur, au moyen d'un discours en style indirect, fait prononcer à une demoiselle, ce qui peut attester la nature familière de l'expression même. Le sens de cette image est éclairé par le contexte: la demoiselle, hôtesse d'une auberge où logent deux écossais, fait semblant d'avoir peur d'accepter ce que l'un de ceux-ci lui propose, en lui faisant "mouvoir le sang du corps".

> Ex.15."..et elle, qui fut tant esbahie que si *cornes luy venissent*, de prinsault ne sceut que respondre, sinon a chef de piece elle luy demanda qu'il queroit leens..." (N.31, p.209).

Une femme, qui attend son amant, voit arriver un autre homme qu'elle a refusé. L'image construite sur le mot *cornes*, qui ne renvoie pas, évidemment, à une partie du corps humain, n'a pas trait, ici, au concept de cocuage. Elle traduit, par contre, l'idée de la stupeur qu'éprouve la femme dans cette situation inattendue. Le mot *cornes* porte en soi une idée implicite d'animalisation qui le rend toujours assez comique, même quand il est employé en relation avec la notion de cocuage. Mais les cornes ne sont pas qu'un caractère animal; elles font aussi partie du corps du diable, tel qu'il est décrit dans la N.70 (p. 428). Or, souvent l'idée de la stupeur est associée à celle qui peut être évoquée par la vision du diable. La preuve en est que le mot *diable* peut être interjection exprimant, soit en français, soit en italien, la surprise, l'étonnement. C'est pourquoi la femme de la nouvelle 31 est "si esbahie que si cornes luy venissent".

> Ex.16."..sa maistresse (...) fut guidée en la chambre ou son serviteur estoit, qui voluntiers la vit en cotte simple et *en cheveulx*." (N.37, p.260).

Voici une jolie image traduisant le fait que la dame est peu habillée: elle a les cheveux dénoués, sans guimpe. Le mot *cheveux*, désignant encore une fois au sens propre une partie du corps humain, est utilisé en une expression relevant de la langue figurée.

Même les termes employés pour nommer directement les parties basses peuvent figurer dans des locutions:

> Ex.17."Quelque semblant que la maistresse long temps a son clerc eust monstré, qui *tiroit fort au train du derriere*, si luy avoit jeunesse et crainte les yeulx si bandez que en rien il ne s'appercevoit du bien qu'on luy vouloit." (N.23, p.151).

La locution citée, qui se rapproche de l'expression "train d'amour"[8] ("proccupation amoureuse"), renvoie aux préoccupations spécifiques de la maîtresse qui veut coucher avec son clerc.

Par ce dernier exemple nous sommes amené, d'une part, à abandonner le domaine des locutions et expressions figurées obtenues par l'emploi d'un terme désignant au sens propre une partie du corps: nous avons vu que ces termes peuvent servir à enrichir le style de l'oeuvre, tout en intervenant directement tout au long de la narration dans le but de nommer les parties qui s'insèrent dans le cours des faits racontés. D'autre part, ce dernier exemple nous introduit dans le domaine du lexique dont se sert le narrateur pour évoquer les parties basses, celles qui ont trait à la sphère sexuelle, qui semble représenter l'un de ses intérêts principaux.

Encore une fois, le recours aux termes qui désignent directement ces réalités fait preuve d'un regard non-commentateur de la part du narrateur. Son ironie, donc, s'il en use, découle du contexte, de la nature des faits narrés, plutôt que du lexique employé. Il importe cependant de rappeler que la richesse des détails fournis, lorsque le narrateur nomme directement ces parties, atteste une fois de plus son attention à l'égard des réalités qu'il se plaît à considérer de très près. "Mieulx vault estre pensé des lysans qu'estre noté de l'escripvant", nous dit-il (N.27, p.186), faisant montre d'une pudeur qu'il semble oublier très souvent. En fait, comme le dit R. Dubuis, le détail réaliste n'intervient que lorsqu'il est en rapport avec les exigences de la narration, lorsqu'il sert réellement[9].

Voici quelques exemples de descriptions articulées, et donc "réalistes", de parties basses appelées par leur nom :

> Ex.18."..tira son *membre a perche* et luy fist monstre de la *peau ou les coillons se logent*, lesquelx il avoit par industrie fait monter en hault vers le *petit ventre*." (N.12, p.94).

Si l'expression "peau ou les coillons se logent" est évidemment une circonlocution, elle n'a pas vraiment l'aspect d'un euphémisme (ailleurs le même membre est appelé "bourse" - N.85, p.495), ce qui pourrait être dit aussi pour l'expression "membre a perche" (en ce cas-là, on pourrait parler d'euphémisme, malgré la force évocatrice de l'expression). Le nombre des parties citées ici, tient de l'exigence qu'a le narrateur d'expliquer la façon dont un clerc convainc son maître du fait d'être impuissant, afin de pouvoir rester seul avec la femme de celui-ci.

Ailleurs il est encore question des parties naturelles de l'homme :

> Ex.19."Garde bien, quelque chose que ce prestre te die, quant tu le tiendras pour ouvrer a ses *coillons*, que tu les lui trenches tous deux rasibus..." (N.64, p.404).

> Ex.20."Et lors tout souef leve la chemise et prend ses *maistres coillons*, gros et quarrez, et sans en plus enquerir, subitement les luy trencha tous deux d'un seul cop." (*ibid.* p.405).

Le recours au terme spécifique pour nommer cette partie du corps est entraîné par le fait que l'attention du lecteur - ou de l'auditoire - porte, ici, sur l'action, plutôt que sur la description directe du membre, et donc il n'y a pas besoin d'atténuer l'évocation de ce dernier par des circonlocutions. L'ironie du narrateur se manifeste par l'adjectivation: "maistres", l'épithète qui s'accompagne au terme "coillons", traduit justement cette ironie, car cet adjectif, qui ailleurs est appliqué au mot curé ("maistre curé", N.6, p.61), s'applique ici au sexe d'un prêtre. Pour le reste, on voit bien que l'évocation de ce sexe n'est pas superflue, qu'elle est fonctionnelle à l'histoire. La théorie de R. Dubuis s'en trouve ici confirmée.

L'attention du narrateur aux parties sexuelles, qui apparaissent si souvent évoquées par leur nom, est pourtant démontrée par l'insistance descriptive dont il fait preuve à d'autres endroits, en dehors, parfois, des exigences de la narration:

> Ex.21."Marché se porta entre eulx deux, (...), que le bergier monteroit sur la bergiere pour veoir plus loing, pourveu toutesfoiz qu'il ne l'embrocheroit neant plus avant que le signe qu'elle mesme fist sur son *instrument naturel* du bergier de sa main, *qui estoit environ deux doiz, la teste franche*." (N.82, p.482).

Ici, la pudeur apparente de l'euphémisme "instrument naturel" s'évanouit complètement à cause du fort réalisme contextuel, accru par les précisions de

détail que le narrateur fournit.

Voyons un autre exemple de fort réalisme descriptif: le terme désignant au sens propre une partie basse baigne dans l'atmosphère puissamment évocatrice du contexte riche en adjectifs.

> Ex.22."Vien ça, mon filz; par ta foy, dy moy laquelle de toutes celles qui estoient aux estuves avecques ta mere avoit *le plus beau con et le plus gros*." (N.66, p.412)

La partie, mentionnée ouvertement, est évoquée en fonction d'une histoire pourtant égrillarde. La réponse de l'enfant, par sa naïveté, nous introduira dans le vaste domaine des mentions du corps au sens figuré:
Ex.23."Vrayement, ce dist l'enfant, ma mere avoit le plus bel et le plus gros, mais il avoit *si grand nez*. — Si grand nez? dit le pere: va, va, tu es bon filz." Et nous commenceasmes tous a rire... (ibid., p.413)

La spontanéité du fils se manifeste par une réponse inattendue, et la réalité de ce qu'il a vu se traduit par l'emploi involontaire et enfantin d'un euphémisme très comique. Or, un procédé de nature populaire, témoignant d'une tendance interprétative tout à fait analogue - mais la dimension populaire ne se rapproche-t-elle pas souvent de la dimension enfantine? - est celui où, par des rapprochements analogiques portant sur les aspects d'une réalité connue et familière, on décrit le monde en ayant recours à des comparaisons qui le reduisent à l'échelle humaine. Dans notre exemple, le rapprochement d'un sexe masculin, que l'enfant a vu, avec le nez, partie du corps qu'à son âge lui est évidemment plus familière, fait preuve de cette tendance spontanée, issue d'un égocentrisme naturel qui se fait anthropocentrisme. Nous approfondirons ce discours dans la partie dédiée aux fonctions du corps et au corps protagoniste, où l'on verra comment la sensibilité corporelle se lie, à cette époque, à la tendance (re)naissante à mesurer le monde du point de vue humain, un monde qui s'organise autour de lui et de son corps.

Occupons-nous, maintenant, des mentions du corps au sens figuré: l'emploi kaléidoscopique des circonlocutions, par son extrême variété, est révélateur des attitudes d'esprit du narrateur face aux parties du corps investies par ces procédés. De plus, le fait même que ce soient toujours les parties sexuelles à être touchées de cette manière transformatrice, nous fait voir combien son attention s'attache à cet aspect particulier de la corporéité humaine.

H.A. Hatzfeld, dans une étude consacre au caractère flamboyant des *C.N.N.*[10], a distingué la circonlocution, servant à rendre pittoresque la réalité ainsi décrite, de l'euphémisme, utilisé plutôt pour la voiler. De même que J. Everett, dans son article cité, il a relevé des expressions concernant l'acte sexuel plutôt que l'évocation des parties du corps. Aussi, a-t-il mentionné des circonlocutions telles que "briser des lances", "faire, achever, forger, déployer les armes", et des euphémismes précieux, tels que "racoler" (N.20, p.231), "faire la chose au monde qui plus pourroit plaire" (N.28, p.92), "fut contente qu'il luy tollist ce que par honeur donner ne luy povoit" (N.54, p.345), "il fist tout ce pour quoy il y vint" (N.48, p.316), etc.

Il est évident qu'à l'intérieur de ces expressions désignant l'acte amoureux, on trouve englobées, comme des sous-ensembles, d'autres expressions référées aux parties concernées. On peut avoir alors, soit des termes isolés, tels que "lance", "armes", dont le sens est éclairé par le contexte, soit des courts euphémismes: "ce que par honeur donner...".

Nous nous intéresserons, partant, aux manières - toujours fort évocatrices - de nommer les parties du corps. Il sera parfois difficile de les isoler du contexte qui renvoie, lui, à l'idée de l'acte pratiqué.
Voyons d'abord l'emploi des mots isolées.

"A cause du manque de vocabulare officiel pour parler de ces choses, dit P.A. Beauchamp[11], le peuple invente un vocabulaire à partir de ce qu'il connaît: termes de métiers et termes du métier d'armes. Le vocabulaire obscène est donc intimement lié au contexte historique et social qui l'a vu naître". C'est justement la façon de procéder par rapprochements analogiques dont nous avons parlé.

On peut avoir des termes qui renvoient à l'activité de l'*élevage*:

> Ex.24."La dame prend et empoigne ceste *lance* droicte comme un ung *cornet de vachier*..." (N.86, p.497)

En ce cas-là, le sexe masculin est appelé "lance", par un terme évoquant une arme qui porte en soi une idée phallique, et, ensuite, il est comparé à un "cornet de vachier": la référence au monde de l'élévage se fait, donc, par un rapprochement explicite et conscient de la part du narrateur, n'étant pas entraînée par le sémantisme du terme employé.

Beauchamp considère encore comme renvoyant au domaine de l'élevage les termes *bourdon* et *houlette*[12].

> Ex.25."..en la main de madame la nonnain mist son bel et trespuissant *bourdon*, qui gros et long estoit." (N.15, p.108)

Le mot *bourdon*, qui signifie entre autres "bâton de pèlerin"13, est utilisé ici en rapport avec le fait qu'il est question d'un moine, qui peut normalement avoir un bâton dans la main.

Ex.26."En la bonne cité de Mix, en Lorraine, avoit puis certain temps en ça une bonne bourgoise maryée, qui estoit tout oultre de la *confrerie de la houlette*; et rien ne faisoit plus voluntiers que ce joly esbatement que vous savez." (N.92, p.521).

La *houlette* peut bien être le bâton du berger. Cependant dans cet exemple - le même auquel se réfère Beauchamp - il est plutôt question d'un jeu de mot sur le mot *houlier*, "débauché", comme le dit l'éditeur de notre ouvrage dans son glossaire, alors que dans la N.57 le rapport de ce terme, *houlette*, au contexte pastoral est évident:

Ex.27."Il n'y a remede, dit il, vous estes et serez mon frere; aussi suis je pieça de la houlette, si doy je bien avoir ung bergier a frere." (N.57, p.360).

Un noble chevalier concède à sa soeur de se marier avec le berger qu'elle aime depuis longtemps.

Dans les deux exemples cités, le mot *houlette* n'est pas appliqué aux organes génitaux de quelqu'un. Mais, à la rigueur, ayant affaire au bâton du berger, ce terme peut se charger d'une connotation phallique.

Beauchamp reconduit le mot *oustil* au vocabulaire de la *pêche*[14]:

Ex.28."Madame, encores sur le lit couschée, fut mise par le musnier tout en telle fasson que monseigneur mettoit sa femme quand il luy recoignoit son devant, et d'un tel *oustil* fit il sa tente pour querir et pescher le dyamant." (N.3, p.46).

En ce cas-là, le terme *oustil* peut renvoyer au monde de la pêche, étant donné le contexte où il apparaît (un meunier a convaincu une dame du fait qu'avoir un rapport sexuel est le seul moyen de récupérer, de "pescher" un diamant qui aurait disparu).

Cependant, le mot *oustil* est très général et figure, dans les *C.N.N.*, à d'autres endroits où il n'est pas à mettre en rapport avec la pêche.

Ex.29.a)"..la nonnain, qui bien par renommée cognoissoit ses *oustilz*.." (N.15, p.105); b)"Elle fut regardée par ceulx de la justice, qui trouverent qu'elle avoit tous telz *membres et oustilz que les hommes portent*, et que vrayement elle estoit homme, et non pas femme." (N.45, pp.303-304)

Le mot *oustil*, qui évoque l'ideé d'un instrument de travail, peut être utilisé en de différents contextes et renvoyer à plusieurs métiers.

Comme le rappelle Beauchamp, d'autres mots ont trait au monde du *commerce*[15]:

Ex.30."Il mist sa *denrée* avant sur la table, devant tous et toutes..." (N.80, p.471)

Ex.31."J'ay pluseurs foiz senty ses denrées d'aventure, ainsi que je me tourne et retourne en nostre lit, quand je ne puis dormir." (N20, p.134),

dit une jeune épouse à sa mère qui se préoccupe du fait que le mari de celle-ci, un commerçant champenois, semble ne pas vouloir faire l'amour avec elle.

Le mot *denrée* est utilisé, ailleurs, d'une façon qui ne renvoie pas au sexe masculin:

Ex.32."..quiconques la barguignoit, il l'avoit aussi bien a creance que a argent sec, fust l'homme vieil, layt, bossu, contrefait ou d'aultre quelque deffigurance; bref, nul ne s'en alloit sans denrée reporter." (N.91, p.518-19)

Ici, l'expression "nul ne s'en alloit sans denrée reporter" traduit plutôt l'idée que n'importe qui pouvait avoir des rapports avec la fille dont il est question. Le contexte renvoie encore au monde du commerce: "quiconques la barguignoit, il l'avoit aussi bien a creance que a argent sec...".

Il va de soi qu'il existe, à partir des fabliaux, une longue tradition de ces images et expressions.

Dans la nouvelle 85, où nous est racontée l'histoire d'un orfèvre, les termes employés pour désigner les parties sexuelles sont empruntés au vocabulaire de la *ferronnerie*:

Ex.33."..je vous mectray en tel estat que jamais n'arez volunté de marteler sur *enclume feminine*." (N.85, p.494).

Ex.34."..l'orfevre envoya querir deux grands clouz a large teste, desquelx il attacha au bancq les *deux marteaulx* qui avoient en son absence forgé sur l'*enclume* de sa femme..." (*ibid.*, p.495).

Comme on le voit, ces termes prennent toute leur signification dans le contexte des expressions qui les contiennent: l'image est complétée, donc, par l'emploi des verbes "marteler" et "forger", qui, pareillement, sont liés au métier de l'orfèvre.

Ailleurs, lorsqu'il s'agit de raconter l'histoire d'un jeune clerc, convoité par la femme de son maître, le vocabulaire utilisé pour évoquer les parties

sexuelles est encore tiré de celui du métier que le clerc pratique:

> Ex.35."Pour ce, dit il, que vous avez respandu mon cornet a l'encre et avez brouillé et mon escriptoire et ma robe, je vous pourray bien brouiller vostre *parchemin*; et affin que faulte d'encre ne m'empesche d'escripre, je pourray bien pescher en vostre *escriptoire*." (N.26, p.152).

Cette image, très articulée, est jouée sur le rapprochement qui est fait entre les parties naturelles de la femme, qui a abîmé le travail du clerc, et les instruments de travail de celui-ci. Encore une fois, l'image se construit aussi sur l'emploi de verbes tels que "brouiller" et "pescher", qui ont également trait au métier du clerc et qui évoquent l'idée de l'acte sexuel.

Souvent, les membres dont il est question sont désignés par des mots d'armes. Le sexe masculin devient alors une "lance" (N.28, p.195), une "dague" (*ibid.*, p.194), un "bourdon joustouer" (N.86, p.501), le "baston dont il vouloit faire ses armes" (N.46, p.307).

> Ex.36."Mais au deable de l'omme s'il peut trouver maniere de fournir une pouvre lance a celle qui ne demandoit aultre chose." (Cas d'impuissance. N.28, p.195)

L'expression "fournir une lance", qui évoque l'idée de l'acte sexuel, contient, comme noyau sémique, le mot *lance*, qui est utilisé aussi en d'autres locutions semblables:

> Ex.37."Il se vire vers vers ceste belle fille, et a quelque meschef que ce fust, *il rompit une seulle lance*..." (N.35, p.250)

L'expression évoque, de plus, le nombre de rapports eus en succession dans un même laps de temps, par exemple la même nuit. Parfois, dans les *C.N.N.*, on rompt quatre ou cinq "lances"...

Ailleurs, les termes employés relèvent du vocabulaire de la joute: "bourdon joustouer" (N.86, p.501).

Dans la nouvelle 36, qui porte sur un chevalier et son écuyer, entretenus en même temps par une dame, le mot utilisé fait partie du vocabulaire de l'*équipement du cheval*:

> Ex.38."Quoy? dit il, et ne voiz tu pas comment elle tient chacun d'eulx par la *resne*. — Par la resne, dit il — Voire vrayement, pouvre beste, par la resne." (N.36, p.253).

On peut avoir des locutions liées au langage de la musique. Les parties sexuelles y sont rapprochées d'instruments dont on joue.

> Ex.39."..l'oste de leens, mary de la ostesse, (...), en passant par adventure par devant la chambre ou sa femme avec le chevalier *jouoit des cimbales*, il en oyt le son." (N.71, p.432)

Cette expression, qui signifie "faire l'amour", tend à donner aux organes concernés le statut, pour ainsi dire, d'instruments musicaux. Le mari, préoccupé pour son honneur et pour celui de sa femme, au lieu d'intervenir, ferme la porte que celle-ci avait oublié ouverte: "Et bonnes gens de raccorder leurs musettes et de parfaire la note encommencée." (*ibid.*, p.433).

Le sexe féminin est évoqué, à un endroit, par un terme qui désigne un instrument musical:

> Ex.40."Car l'instrument qu'il vouloit accorder au *bedon* de la gouge estoit si bien du las encepé, qu'il n'avoit garde de deslonger, dont si tresesbahy se trouva qu'il ne savoit sa contenance..." (N.76, p.456).

Un mari a tendu un piège à l'amant de sa femme juste au moment où ce dernier est en train d'accomplir son acte: son sexe est pris à un lacet. L'emploi du terme *bedon*, "gros tambour à caisse arrondie"[16], qui peut être mis en relation avec le mot *bedaine*, "gros ventre", est entraîné par l'emploi du mot *instrument*, ailleurs utilisé pour désigner le sexe masculin.

Considérons d'autres termes qu'utilise le narrateur pour nommer les parties naturelles de la femme:

> Ex.41."La doulce maison fut treslargement troublée, quand en la *garenne* que plus chere tenoient lesdictz parens, avoient osé lascher les levriers et limiers ce desplaisant mal, et que plus est, touché sa proye en dangereux et dommageable lieu." (N.2, p.32)

Une fille vertueuse a attrapé la maladie de "broches", hémorroïdes, et ses parents sont très inquiets de ce fait. Le mot *garenne*, traduit simplement par "sexe féminin" dans le glossaire de notre édition, désigne le "lieu dans lequel il était défendu de chasser ou de pêcher sans la permission du seigneur"[17]. Il peut indiquer aussi, outre un "domaine de chasse ou de pêche rèservée", un "bois ou une étendue boisée où les lapins vivent et se multiplient à l'état sauvage"[18]. L'idée principale évoquée par l'emploi de ce mot, donc, est celle de possession, d'appartenance: dans notre exemple, cet emploi est entraîné par le fait que les

parents considèrent le corps de la fille comme quelque chose qui les concerne, qui est à eux.

Ailleurs, il est question d'un mari qui découvre que sa femme, dans son lit même, est en train de le tromper avec un charretier:

> Ex.42."Il cuidoit bien que sa femme songeast, mais car trop longuement duroit, et qu'il oyoit le chareton se remuer et tresfort souffler, tout doulcement leva sa main en hault, et si tresbien a point en bas la rabatit qu'en dommage et en sa *garenne* le *poulain au chareton* trouva, dont il ne fut pas bien content, et ce pour l'amour de sa femme." (N.7, pp.66-67)

En ce cas-là aussi, le mot est employé, pour ainsi dire, du point de vue du mari, qui doit considérer le sexe de sa femme comme lui appartenant, tel un domaine privé.

> Ex.43."Or ça, mon filz, par ta foy, as tu bien regardé tous les cons de ces femmes qui estoient aux estuves? — Saint Jehan, oy, mon pere. — Et y en avoit il largement? dy, ne mens point. — Je n'en vy oncques tant: ce sembloit une *droicte garenne de cons*." (N.66, p.413).

Le sens de domaine prévaut dans cet exemple, où pourtant le terme est utilisé encore en relation avec le concept sexuel.

> Ex.44."..et fut abandonnée au bon compaignon *garenne*, *connin* et *duyere*, toutesfoiz et quantes que chasser y vouldroit." (N.25, p.162).

Ici, le mot *garenne* est utilisé avec le sens de "domaine de chasse", comme on peut le voir par le contexte où il apparaît. Le mot *duyere* signifie "entrée" (cf. gloss.) et il est entraîné par le sens de l'histoire, qui porte sur une fille qui a secondé la pénétration, lors d'un rapport sexuel - mais elle prétend avoir été violée -, de ses mains...:

> Ex.45."Il est vray, je ne le veil pas nier, que voirement je prins *son furon* et le boutay en ma *duyere*, mais pour quoy fut ce? Par mon serement, monseigneur, il avoit la teste tant roidde et le museau tant dur, que je sçay tout de vray qu'il m'eust fait ung grant pertus, ou deux ou trois, ou ventre, si je ne l'eusse bien a haste bouté en celuy qui y estoit davantage..." (*ibid.* p.161).

Le mot *garenne* comporte, entre autres, le sens de "domaine sauvage et boisé", ce qui pourrait expliquer son emploi en relation avec le sexe féminin: la

pilosité inguinale féminine est un aspect du corps qui n'échappe pas au regard pénétrant du narrateur. Il l'évoque dans la nouvelle 12 par une circonlocution d'ailleurs fonctionnelle à l'histoire: un berger, croyant voir la queue de son veau, qu'il a perdu, aperçoit justement la pilosité sexuelle d'une femme:

> Ex.46."Helas! dist lors le laboureur sur l'arbre juché, et ne veez vous pas mon veau, beau sire? il me semble que j'en voy la queue. - L'aultre, jasoit qu'il fust bien esbahy, (...) dit: "Ceste queue n'est pas de ce veau." Et a tant part et s'en va, et sa femme le suyt. Et qui me demanderoit qui le laboureur mouvoit a faire ceste sa question, le secretaire de ceste histoire respond que *la barbe du devant* de ladite femme estoit assez et beaucop longue, comme il est de costume a celles de Hollande; si cuidoit bien que ce fust la queue de son veau." (N.12, p.90).

Le sexe féminin est appelé aussi *quoniam*:

> Ex.47."Pendant lequel temps de son voyage, sa bonne femmme ne fut pas si oiseuse qu'elle ne presta son *quoniam* a trois compaignons ses voisins, lesquelx, comme a court pluseurs servent par temps et termes, eurent leur audience." (N.78, p.461).

Ailleurs, le terme choisi, tout en gardant une valeur figurative autonome, apparaît à l'intérieur de quelques locutions:

> Ex.48."..la courtoise nonnain, affin d'estre quitte de l'ennuyante poursuitte que le moyne faisoit, aussi qu'elle sache qu'il vault et qu'il scet faire, et aussi qu'elle n'oblye le mestier qui tant luy plaist, elle luy baille jour, a douze heures de nuyt, devers elle venir et *hurter a sa treille*..." (N.15, p.106).

L'expression, qui signifie "frapper à sa porte", se charge d'un indéniable et équivoque double sens, comme le suggère par ailleurs le contexte. Le sexe féminin devient alors une "treille", une porte, se prêtant à un rapprochement analogique plutôt facile.

Voyons une autre locution:

> Ex.49."Et quand elle vit qu'elle n'aroit point son *panier percé*, et qu'il n'estoit pas a l'aultre de seulement mettre sa lance en son arrest, quelque avantage qu'elle luy feist, tantost cogneut qu'elle aroit a la jouste failly, dont elle tint beaucop mains de bien du josteur." (N.28,p.195)

Dans cette nouvelle, qui traite d'un cas d'impuissance, l'acte amoureux est décrit par le vocabulaire de la joute. En fait, le protagoniste masculin de l'histoire est un chevalier qui n'arrive pas à "percer le panier" de la femme. Cette image est empruntée au jeu de la quintaine (cf. gloss.).

L'emploi d'images liées au vocabulaire de la joute est très récurrent:

> Ex.50."Il luy compta son cas tout du long, comme il a prié une telle, la response et le refus qu'elle fist, doubtant qu'il ne soit pas bien solier a son pié, et en la fin comment el est contente qu'il entre vers elle, mais qu'elle sente et sache premier *de quelles lances* il vouldra *jouster encontre son escu*." (N.15, pp.106-107).

L'extrême variété des expressions dont se sert le narrateur pour évoquer toujours la même réalité - le même acte et les mêmes parties du corps - fait preuve, selon R. Dubuis[19], de ses grandes capacités d'écrivain. Le goût de raconter prévaut, au fond, sur l'intention (déclarée) de livrer à la postérité le souvenir de faits authentiques. Et l'insistance par laquelle le narrateur s'attache à un sujet quelque peu restreint est révélatrice d'une attitude spirituelle, d'une mentalité et d'une sensibilité bien particulières.

> Ex.51."Ma foy, dit elle, vous ne serez pas en mon livre enregistré n'escript, que premier ne passez a monstre, et que je ne sache quel *harnois* vous portez." (*ibid.* p.107).

Les exemples 50 et 51, outre qu'attester encore nombre de termes utilisés pour désigner les parties sexuelles, témoignent aussi de l'intérêt aigu que prend la protagoniste de l'histoire dont il est question (N.15) à ces parties mêmes, un intérêt hypertrophié qui reproduit et transpose au niveau de l'histoire un aspect tenant certes de la sensibilité du narrateur et de son milieu.

Revenons aux mentions du corps.

Nous avons vu, par quelques exemples, comment certaines parties sont évoquées par le recours à des termes qui renvoient à d'autres activités humaines, soit des métiers, soit des activités équestres, selon un procédé populaire de "familiarisation" de la réalité et du monde consistant en une série de rapprochements analogiques entre ses différents aspects.

Ces rapprochements se font, comme nous l'avons vu, par l'emploi de locutions et d'autres formes de langue figurée. A l'intérieur d'expressions qui signifient, elles, l'acte sexuel, nous avons isolé des mots, dont le sens était parfois éclairé par le contexte, qui renvoyaient, eux, aux parties du corps concernées. D'excellentes études ont été consacrées au lexique et, surtout, aux

images dans la langue des *C.N.N.*. Cependant, il est encore possible de faire quelques remarques, nous semble-t-il, sur l'emploi du lexique utilisé pour le corps.

Une forme de travestissement - littérairement parlant - est celui, fort éclairant pour la compréhension des mentalités, de l'animalisation; une manière d'ironiser sur le sujet traité, soit dans le but de le rabaisser, soit, une fois de plus, dans celui de le décrire tout en le rapprochant d'autres réalités familières, est celui de le travestir, au moyen de la parole évidemment, en lui conférant une apparence animale:

> Ex.52."Et mon *furon*, qui jamais n'avoit hanté larrier, ne savoit trouver la duyere de son connin, si ne faisoit que aller a et la; mais elle par sa courtoisie, luy dressa le chemin, et a ses propres mains le bouta tout dedans." (N.25, p.160).

Cet exemple, qui est à rapprocher de l'ex.45 (tiré de la même nouvelle), compare le sexe masculin à un *furon*, petit mammifère du genre des martres utilisé pour la chasse aux lapins[20] (n'oublions pas que c'est la même nouvelle où il est question de la *garenne*, "domaine de chasse").

Ce parallèle, obtenu par une forme d'animalisation verbale - l'emploi du mot *furon* -, voit son opérativité s'accroître dans un contexte où ce rapprochement est manifestement renforcé et exploité: "il avoit la teste tant roidde et le museau tant dur..." (cf.ex.cit.45).

Ailleurs, le sexe masculin est désigné par le mot *poulain*, "jeune cheval"[21], et, en fait, ce sexe appartient à un charretier (cf.ex.cit.42):

> Ex.53."Car, comme le *poulain* s'eschauffe sentant la jument, et se dresse et demaine, aussi faisoit le sien, levant la teste contremont si tres prochain de l'aurfavreresse." (N.7, p.66).

Là aussi, le parallèle est approfondi et nuancé par une intervention explicative de la part du narrateur, visant à rendre plus évident le rapprochement du sexe avec la réalité animalière. Cet exemple, en plus, se signale du fait qu'il semble traduire une sorte de nécessité, voire l'inéluctabilité du fait sexuel, dont la nature est si proche de la nature animale. Voici, donc, un aspect important de la sensibilité de l'époque, qui se dégage d'un trait littéraire: la nécessité de la corporéité, donnée fondamentale de la nature humaine - et animale -, est à la base de l'inéluctabilité de tout ce qui, tôt ou tard, touche à la chair: le plaisir (recherché et opposé consciemment à), la mort. Nous reviendrons sur cet aspect important.

Un autre parallèle entre le sexe masculin et une réalité animale se trouve dans la nouvelle 28:

> Ex.54."A qui parlez vous, m'amye? — C'est a ce paillard chien, madame, qui m'a fait tant de peine de le querir; il s'estoit bouté soubz un banc la dedans et caiché tout de plat le museau sur la terre, si ne le savoye trouver. Et quand je l'ay eu trouvé, il ne s'est oncques daigné lever, quelque chose que je luy aye fait. Je l'eusse tresvoluntiers bouté dedans, mais il n'a oncques daigné lever la teste; si l'ay laissé la dehors tout par despit et fermé l'huys a son visage." (N.28, p.196).

La demoiselle de compagnie d'une dame, faisant semblant, par des paroles équivoques, de parler de la lévrière de celle-ci, décrit en détail comment son amant n'a pas réussi à faire ce à quoi elle s'attendait. Cet homme, au moyen de la parole, est travesti, animalisé, ironiquement comparé à une chienne. L'image de la femme qui en découle, est celle d'une nymphomane, image qui devait plaire beaucoup au duc de Bourgogne et à son entourage.

Une autre femme, qui peut faire figure de nymphomane - mais elle ne manifeste en fait qu'une forme de naïveté d'ailleurs fort invraisemblable -, est la jeune protagoniste de la nouvelle 80, qui semble faire montre d'une attention exacerbée vis-à-vis des parties naturelles de son mari:

> Ex.55."Veez cy le petit asnon de ceans, qui n'a gueres d'aage avec demy an, et si a l'instrument grand et gros de la longueur d'un braz ___. Et en ce disant, tenoit son braz destre par le coute, et si le branloit trop bien. — Et mon mary, qui a bien xxiiij ans, n'en a que ce tant peu qu'il a monstré. Vous semble il que j'en doyve estre contente?" (N.80, p.472).

La jeune épouse se plaint du fait que son mari serait trop peu "oustillé", pour reprendre un terme qui revient ailleurs dans les *C.N.N.*, et, naïvement, fait un rapprochement dont le terme de comparaison se caractérise par sa nature animale. A part l'ironie du narrateur, qui raconte une histoire dont le but est celui d'amuser, cette histoire se signale aussi par l'importance qui y est accordée à la dimension animale, sous-entendant que, au fond, il peut n'y être qu'une seule échelle de valeurs pouvant s'appliquer soit aux hommes, soit aux autres formes de vie, et que tout être vivant participe d'une même logique.

Abandonnons ces condidérations qui trouveront leur place dans les chapitres suivants de notre travail et revenons aux mentions du corps.

Les exemples cités montrent bien la variété lexicale dont use le narrateur pour évoquer les parties du corps, et surtout les procédés verbaux par lesquels il

transforme, déguise et commente, par le biais de l'ironie, les réalités et les aspects qui captent davantage son attention. Nos exemples attestent aussi les images protéiformes et toujours changeantes, kaléidoscopiques qu'il sait tirer d'un thème qu'il varie à l'infini.

Voyons maintenant les éuphemismes par lesquels le narrateur cherche à voiler ces mêmes réalités, les circonlocutions grâce auxquelles il évoque, en les sous-entendant, les différentes parties du corps; encore une fois, ce procédé particulier est appliqué aux parties sexuelles, devenant aussi le moyen de prononcer un jugement de valeur sur les membres investis par ce traitement.

L'idée du sexe féminin est suggérée par de différentes expressions:

> Ex.56."La simple musniere, oyant les parolles de monseigneur, devint tresebahie et courroucée, ebahie comment monseigneur povoit savoir ne veoir ce meschef advenir, et courroucée d'oyr la perte du *meilleur membre de son corps*, et *dont elle se servoit le mieulx*, et *son mary aussi*." (N.3, p.39).

Cet euphémisme est révélateur de l'importance attachée à la partie du corps dont il est question. L'expression traduit, bien entendu, l'ironie du narrateur à l'égard des personnages de l'histoire. Pourtant, il n'y a aucune raison de ne pas croire que la conviction exprimée par l'euphémisme susmentionné pouvait être généralement répandue et admise, voire partagée soit dans les milieux populaires, soit parmi la noblesse, surtout à une époque où le sentiment d'une destinée commune était à la base de toute couche sociale. Fait preuve de la nature populaire de cette conviction le fait que, encore de nos jours, dans certains milieux ruraux italiens, il est possible d'entendre des expressions semblables, où, de façon naïve, une grande importance est attachée aux aspects sexuels de la nature humaine.

> Ex.57."Or ça, sire, pour le tresgrand bien, honneur et courtoisie que j'ay oy et veu de vous, j'ay esté contente mectre en vostre obeissance et joissance *la rien que plus en ce monde doy cher tenir*." (N.18, p.122).

L'idée de l'attachement à son propre sexe est évoquée avec force par l'expression citée. Ailleurs, un euphémisme tout à fait semblable est employé pour désigner l'honneur d'une fille:

> Ex.58."La jeune fille, qui se veoit en ce dangier et sur le point de perdre ce qu'en ce monde treschier tenoit, s'advisa d'un bon tour..." (N.24, p.157).

La fille se sert d'une ruse pour éluder les attentions excessives d'un comte

qui voudrait profiter d'elle avec la force. L'expression, donc, comme nous l'avons dit, est appliquée ici à son honneur.

> Ex.59."Regret eut elle assez en soy mesmes d'abandonner de la main *ce que aultre part luy eust bien servy?*" (N.36, p.254).

Ici un euphémisme est employé en relation avec le sexe masculin. Le narrateur se pose une question plutôt cocasse concernant ce que doit être l'attitude intérieure d'une fille qui est obligée d'interrompre un rapport sexuel.

Le sexe masculin est appelé aussi "ce que ung homme doit avoir" (N.46, p.308), par une expression qui traduit une certaine nécessité. Au même endroit, il est appelé "baston dont il vouloit faire ses armes" (*ibid.*): ces expressions sont appliquées au sexe d'un moine,soulignant par là que les religieux non plus ne peuvent se soustraire aux nécessités de la nature humaine.

Si la recherche du plaisir est l'un des aspects liés aux exigences de la dimension corporelle, l'autre aspect qui est commun à tous les êtres vivants est celui, inévitable, de la mort, qui s'accompagne à la douleur: la conscience de ce fait sous-tend une expression qu'utilise le narrateur pour évoquer les parties naturelles:

> Ex.60."Et le bon clerc incontinent fault a sa garde, et, le plus longuement que il et sa dame oserent, n'espergnerent pas *les membres qui en terre pourriront...*" (N.13, p.96).

Ce thème, cher à la sensibilité du Moyen Age finissant, comme le prouve la poésie de Villon et, au XIVe s., celle de Nesson, représente l'une des manifestations de la perception sensible et aiguë de l'être corporel et, en tant que tel, il se lie à celui de la jouissance immédiate du plaisir. Nous reviendrons sur ce thème plus avant; qu'il suffise, ici, de voir comment il se manifeste déjà à travers l'emploi d'une expression dictée par le souci d'évoquer de façon variée les parties sexuelles.

Avant de conclure ce chapitre sur les mentions du corps, il est bon de récapituler brièvement ce que nous avons dit jusqu'ici.

Le narrateur introduit dans son ouvrage toutes les parties du corps: d'une part, nous avons les parties nobles, qui figurent à des endroits caractérisés par une nature rhétorique; elles peuvent donc apparaître à l'intérieur de locutions et d'expressions figées (cf.ex.1,2,3,4). D'autre part, on peut avoir des parties plus ou moins "neutres", désignées au sens propre par leurs noms, qui apparaissent dans l'oeuvre étroitement liées aux exigences de la narration. Certains de ces mots, toutefois, peuvent encore apparaître en des expressions

relevant de la langue figurée (cf.ex.7,8,9,10,11,12,13,14,15,16). Enfin, nous avons des mots désignant les parties basses, celles qui intéressent davantage le narrateur: ces parties sont insérées dans les *C.N.N.* soit au moyen de termes employés au sens propre, en relation avec les exigences de la narration (cf.ex.18,19,20,21,22), ou dans des expressions figées (cf. l'exclamation "au bout de mon *vit*", N.17, p.119, et ex.17), soit par des mots utilisés au sens figuré (cf.ex.23-54), sens éclairé par le contexte, où il est souvent question de rapprochements analogiques entre les réalités sexuelles et d'autres réalités humaines ou animales. Soit, enfin, par des circonlocutions et euphémismes enrichissant ces réalités mêmes d'un jugement de valeur explicite de la part du narrateur (cf.ex. 56-60). Nous avons commencé à voir, occasionnellement, que déjà par l'emploi du lexique et des locutions spéciales le narrateur parvient à insérer dans l'histoire ses commentaires, souvent ironiques, à l'égard des personnages. Mais, le plus souvent, ces emplois nous introduisent dans le domaine des sensibilités et des mentalités: approche inconsciemment anthropocentrique du monde, sensibilité profonde de la dimension corporelle de l'être et matérielle de la réalité, nécessité de ces aspects de l'être, comme par exemple le plaisir et la douleur, la mort. Les mots, résultat d'un processus cognitif et herméneutique de l'existant, nous renseignent et élucident sur tout cela.

Ces considérations vont nous introduire aux parties suivantes de notre travail. Concluons, donc, le présent chapitre en nous interrogeant sur les attitudes conscientes dont le narrateur semble faire montre en traitant des sujets qui peuvent paraître scabreux.

P.Jourda, comme le rappelle P.A.Beauchamp[22], a parlé d'une recherche volontaire de l'obscénité. D'après nos exemples, que l'on aurait pu multiplier - mais en fait on pourra se reporter aussi à ceux que nous introduirons dans les chapitres suivants -, on voit bien quelle est l'insistance descriptive de l'"acteur" des *C.N.N.*, qui ne semble pas se faire trop de problèmes lorsqu'il s'agit de nommer les aspects les plus triviaux de la nature humaine, ou quand il est question de décrire les parties impudiques du corps.

Comme nous l'avons dit, il ne faut pas oublier l'esprit du destinataire de l'ouvrage et de son milieu: Philippe Le Bon, duc de Bourgogne, capricieux et passionné pour les décors érotiques, protecteur des fous de Dijon, comme le rappelle M.Jeay[23], homme à qui l'on connaissait une trentaine de maîtresses et une foule de bâtards[24], devait prendre un plaisir tout particulier à ces histoires égrillardes, à ces gaudrioles ou, pour reprendre un terme des *C.N.N.*, à ces "franches ratelées".

L'esthétique et le ludique priment, partant, dans un ouvrage composé, de plus, à une époque où le souci de plaire à un auditoire, de ne pas décevoir les

attentes du public n'était pas la dernière des préoccupations de l'écrivain.

R. Dubuis, qui a beaucoup étudié les *C.N.N.*, a cependant montré comment la recherche de l'obscénité n'était guère le souci principal de l'"acteur". En analysant notre oeuvre, il a mis en lumière la vraie poétique du narrateur, dont l'intérêt primaire était celui de raconter des histoires "surprenantes"[25], succinctes, vraisemblables mais pas forcément authentiques. Pour lui, le genre de la nouvelle française prendrait conscience de son existence même justement par ce recueil, où seraient repris des éléments narratifs préexistants. L'art de conter, souligné aussi par J. Demers[26], est attesté par la capacité de doser ces éléments en fonction d'une histoire dont les développements doivent être inattendus. Cette capacité, donc, de construire des récits qui, derrière les apparences de l'oralité, sont destinés à la lecture, fait en sorte qu'aucun élément n'est superflu, redondant. Le détail scabreux aussi n'apparaîtrait que lorsqu'il est nécessaire au déroulement des faits.

Outre la preuve du souci, de la part de l'"acteur", de faire oeuvre d'écrivain, P.A. Beauchamp voit dans les *C.N.N.* une fonction sociale telle que celle qu'avait, au Moyen Age, le carnaval: "Les critiques soutenaient que le recueil était une oeuvre de divertissement pur, sans fonction sociale, parce que le sens du rire dans nos nouvelles leur échappait. (...) Ils ne pouvaient comprendre, (...), que le rire pouvait aussi servir d'exutoire aux pulsions naturelles, sexuelles et agressives du peuple et ainsi sauvegarder l'ordre établi en encourageant le peuple à le "renverser" symboliquement pendant le carnaval. La fonction sociale du rire que nous trouvons ici est donc de maintenir le *statu quo* en offrant à la nature humaine, réprimée en temps ordinaire, l'occasion de se défouler"[27].

P.A. Beauchamp semble ne pas tenir compte du fait que notre recueil est issu d'un milieu aristocratique. "Que ce jeu transgressif s'exprime dans les cercles mêmes du pouvoir, dit pourtant M. Jeay[28], n'a rien pour étonner. Tels que nous le présente P. Zumthor dans *Le Masque et la Lumière*, ils participent d'un mode <<dialogique d'être au monde>> et <<leur propre bouche dit l'envers de leur loi>>".

Il est difficile de trouver une morale univoque dans les *C.N.N*, ce qui s'explique par l'incertitude des temps où toute morale peut être valable, où toute valeur porte les signes de la décrépitude.

Le corps et la corporéité sont parmi les aspects immuables de l'existant, à quoi on s'attache aux époques pauvres en valeurs, en certitudes. Voyons, donc, de quelle manière on se sert du corps et ce qu'on lui demande dans l'ouvrage qui nous occupe.

2. Fonctions du corps.

Dans les *C.N.N.* un monde est imaginé où le corps et la corporéité constituent tout l'intérêt conscient, déterminent toute activité humaine. L'approche du réel s'y effectue par la connaissance qu'en font les personnages au moyen d'une sensibilité épanouie, liée au pouvoir de perception aiguë dont leurs corps et leurs sens disposent. Une sensorialité qu'ils cherchent à exploiter en la canalisant, certes, en direction du plaisir, car la douleur, nous l'avons déjà dit, représente le revers de la médaille que l'on essaie d'éviter et que l'on craint davantage à cette époque. Aussi, le plaisir physique, seule véritable source de bonheur terrestre - le problème de l'au-delà n'est guère posé - est-il ouvertement opposé à la douleur et à la mort.
Une belle fille, "gente et jeune", est malade de peste:

> Ex.61."..mon plus grant regret si est qu'il fault que je meure avant que savoir et sentir des biens de ce monde. Telz et telz m'ont maintesfoiz priée, et si les ay refusez tout plainement, dont me desplaist. (...). L'on me fait entendre que la façon du faire est tant plaisante que je plains et complains mon gent et jeune corps qu'il fault pourrir sans avoir eu ce desiré plaisir." (N.55, pp.347-48).

La jeune fille fait donc appeler par sa voisine tous les hommes qu'elle avait autrefois refusés, pour coucher avec eux. Ils mourront peu après, mais elle, finalement, guérira.

L'attachement à la vie, opposée à une mort évoquée dans son aspect le plus redoutable, celui de la putréfaction, est si fort qu'il se double d'un égoïsme violent, poussant la fille à se moquer du sort qu'elle va infliger à ses amants.

Mais l'amour - en ce cas-là, l'amour physique - la guérit:

> Ex.62."Et disent les maistres qu'elle eschappa de mort a cause d'avoir senty des biens de ce monde. Qui est notable et veritable exemple a pluseurs jeunes filles de point refuser ung bien quand il leur vient." (*ibid.*, p.351).

La nouvelle se clôt sur une note ironique, et le narrateur tire de cette conclusion une leçon morale assez cocasse. Pourtant, l'idée de l'amour qui guérit revient ailleurs.

Dans la nouvelle 21, il est question d'une abbesse malade qui risque de mourir. Le médecin lui fait savoir que le seul moyen de guérir, c'est de coucher avec un homme. Elle refuse de se soigner de la sorte, mais les autres bonnes soeurs du couvent lui disent que ce serait un grave péché que de se laisser

mourir, si on a le moyen de l'éviter. De plus, avec elle disparaîtrait un grand guide spirituel pour le couvent, et toutes les soeurs se ressentiraient de sa mort. Elle se laisse convaincre à contrecoeur. Les autres soeurs aussi coucheront à leur tour avec des hommes, pour qu'aucune ne puisse dire, un jour, en le lui reprochant, que l'abbesse a enfreint son voeu:

> Ex.63."Adonc furent mandez moynes, prestres et clercs, qui trouverent bien a besoigner; et le feirent si tresbien que madame l'abbesse fut en pou d'heure rappaisée, dont son couvent fut tresjoyeux, qui par honeur faisoit ce que pour honte oncques puis ne laissa." (N.21, p.144).

A part l'ironie habituelle du narrateur, cette idée de l'amour qui guérit devait être une sorte de rêve au XV[e] siècle.

Dans la nouvelle 90, nous est racontée l'histoire d'une femme mourante qui pardonne à son mari tout ce qu'il peut lui avoir fait de mauvais pendant sa vie, sauf que de ne pas avoir couché souvent avec elle:

> Ex.64."M'amye, vous savez que pluseurs foiz avez esté malade et deshaitée, combien que non pas tant que maintenant je vous voy; et durant la maladie je n'ay jamais osé presumer de vous requerre de bataille, doutant que pis vous en fust; (...) — Taisez vous, menteur que vous estes (...) pensez vous qu'en ce monde cy soit medecine qui plus puisse aider et susciter la maladie d'entre nous femmes que la doulce et amoureuse compaignie des hommes?" (N.90, pp.516-17).

L'image de la femme qui est donnée dans cette nouvelle est probablement construite en fonction des goûts dominants du milieu auquel l'oeuvre est destinée.

Si l'amour - le plaisir physique - guérit, l'impossibilité de parvenir à cette forme de bonheur peut provoquer la mort: c'est le cas du moine châtré par vengeance - il trompait tous les hommes d'un village en profitant de leurs femmes - de la N.64:

> Ex.65."Ainsy que vous avez oy fut maistres curé puny, qui tant d'aultres avoit trompez et deceuz: et oncques depuis ne se osa veoir entre gens, mais comme reclus et plain de melencolie fina bien tost aprés ses dolens jours." (N.64, p.406).

L'amour et le plaisir doivent caractériser la jeunesse. Les vieillards sont rejetés et, évidemment, trompés. Dans la nouvelle 37, un vieillard jaloux fait surveiller sa jeune femme par une duègne, une vieille "serpente", comme elle

est appelée. Pourtant la femme parvient, par une ruse, à tromper son mari qui meurt de chagrin peu après.

La mort est redoutée. Elle s'oppose résolument à la vie, dont les marques sont le plaisir, la beauté, la jeunesse. Tout ce qui, dans le corps, peut être l'expression de la vie, est valorisé, recherché.

Dans les *C.N.N.*, on meurt aussi lorsqu'on ne voit pas respectées les valeurs dans lesquelles on croit. Une femme mariée (et fidèle) à un chevalier que l'on croit mort en guerre, est obligée de se remarier par ses parents. Lorsque celui-ci revient, elle meurt de douleur du fait de ne pas lui être restée fidèle (N.69).

Un chevalier meurt de chagrin lorsqu'il voit mourir sa vieille mère, qui était malade et qui s'était toujours plainte du fait de devoir l'abandonner un jour. Cette fois-ci, on l'avait convoqué à son chevet et lui, méchamment, avait dit qu'elle ne serait pas morte, comme toutes les autres fois qu'on l'avait fait venir (N.77).

La mort, "derreniere et finale grimace" (N.77, p.459), même quand elle n'est pas directement opposée aux plaisirs de la vie, comme dans les nouvelles 69 et 77, est associée au déplaisir de devoir quitter le monde: la femme mourante de la nouvelle 51 souffre de devoir laisser ses enfants, ceux qu'elle a eus de son mari et... tous les autres.

Le thème de la mort n'est pas exploité de manière suivie dans les *C.N.N.*, il y reste pour ainsi dire en filigrane. Cependant le peu d'éléments que nous avons pu retrouver dans l'oeuvre suffisent pour confirmer certains aspects connus de la sensibilité d'une génération qui, au fond, comme l'a remarqué J. Dufournet[29], est la même que celle de Villon. Et l'importance qui est accordée à l'élément ludique, pareillement, peut s'expliquer par la tendance, consciente ou non, à vouloir exorciser la peur d'une mort dont on craint les aspects les plus affreux et que n'attenue pas l'espoir dans l'au-delà, espoir rené, comme l'a prouvé J. Le Goff, au XIII[e] siècle[30].

Le corps, inévitablement lié à la nécessité de tout ce qui touche aux transformations de la matière, est aussi, à cette époque, l'une des rares certitudes des individus appartenant à une société en crise de valeurs. On le regarde comme toujours, mais d'une façon nouvelle, après de longs siècles de refus dû aux enseignements de l'Eglise. On (re)commence à se l'approprier. On a le sentiment que la destinée de l'homme est liée à celle de son corps: cette conception sous-tend notre oeuvre. Comme tous les hommes sont égaux face à la mort, ils le sont aussi face au plaisir, qui se caractérise, également, par une inéluctabilité et une nécessité indéniables. On le recherche consciemment, mais on ne peut même pas s'y soustraire; c'est-à-dire, on ne peut pas se soustraire à cette exigence de le rechercher. Moines, prêtres et soeurs s'adonnent à loisir aux plaisirs de la chair, dans les *C.N.N.*: ce n'est pas qu'un moyen d'ironiser

sur les religieux, c'est aussi une manière de nous rappeler que tous les hommes sont égaux face à cette réalité de leur être qu'est la dimension corporelle, qui les rapproche de la bête. On commence, par là, à voir déjà comment cette conscience rejoint la crise de valeurs désormais fort désuètes, comment elle peut même en être parmi les causes.

On dirige le corps vers la jouissance immédiate des plaisirs. C'est un fait nécessaire et inévitable. La nécessité du plaisir émerge, à quelques endroits, ouvertement dans notre ouvrage:

> Ex.66."Elle, qui jeune estoit et en bon point, et qui point n'avoit de faulte des biens de Dieu, fors seulement de la presence de son mary, fut contrainte par son trop demourer de prendre ung lieutenant, qui en peu d'heure luy fist ung tresbeau filz." (N.19, p.127).

La femme d'un marchand, qui, lors d'un premier voyage de celui-ci, duré cinq ans, "garda tresbien son corps", c'est-à-dire lui resta fidèle, pendant un deuxième voyage du mari, duré dix ans, "fut contrainte par son trop demourer de prendre ung lieutenant". L'idée de la nécessité, voire de l'inéluctabilité du plaisir, se manifeste bien par cette expression, dans une nouvelle où il est question d'une femme d'ailleurs spirituellement fidèle.

> Ex.66 bis."..je n'y puis remede mettre, car je suis tellement née soubz telle estoille pour estre preste et servant aux hommes! — Voire dya, dist le mary, y estes vous destinées?" (N.91, p.519).

Dans la nouvelle 91, il est question d'une femme qui semble ne pouvoir se soustraire à une sorte de destin.

A un autre endroit, le narrateur insiste sur la dureté de la séparation entre une femme et son amant:

> Ex.67."Pensez que s'elle n'eust jamais plouré, ne s'en tenist a ceste heure, puisqu'elle voit eloigner la rien en ce monde dont la presence plus luy plaist! (...) Et quand vint environ ung mois après le partement de son amy, desir luy eschaufa le cueur et si luy vint ramantevoir les plaisans passetemps qu'elle souloit avoir, dont la tresdure et tresmaudicte absence de son amy, helas! l'avoit privée. Le dieu d'amours, qui n'est jamais oiseux..." (N.22, pp.145-46).

La femme ne renonce pas aux plaisirs de la chair et trouve un nouvel amant. Là aussi, donc, on peut voir une certaine inéluctabilité de la chose,

l'impossibilité - mais aussi la non-volonté - de se soustraire à ce qui de positif tient de la corporéité.

Puisqu'il nous semble avoir défini la sensibilité et les mentalités desquelles dépend la recherche du plaisir, voyons de plus près de quelle(s) manière(s) cette recherche se poursuit.

Le plaisir se confond avec la luxure, qui est un grave péché, après l'orgueil - mais dans les *C.N.N.*, nous l'avons dit, la question morale n'est pas posée. J. Le Goff[31] rappelle que le péché de luxure (*luxuria*) consistait en l'unification conceptuelle des péchés de la chair, dans le cadre du septénaire des péchés capitaux. "Dans le lieu commun des *filles du Diable*, ces personnifications des péchés que Satan marie aux hommes en accouplant chacune d'elles à une catégorie sociale, la luxure reste une prostituée que Satan offre à tout le monde"[32]. Cette image montre bien comment tout homme est touché par le problème de la chair. Dans notre récueil, on s'abandonne allègrement à ce genre de plaisirs, au péché de luxure, ou mieux, à la luxure, finalement débarrassée de son ancienne connotation de péché.

Parmi ces plaisirs, il y a celui de la gourmandise. Il est intéressant de remarquer que l'acte amoureux est souvent associé à celui du manger et, en fait, dans cette longue quête du plaisir que sont les *C.N.N.*, les appétits sexuels sont ouvertement comparés à l'appéit proprement dit:

> Ex.68."Ha dea, dit monseigneur, et te semble il que je ne soye ennuyé, qui veulx que je me passe de la char de ma femme. Tu peuz penser, par ma foy, que j'en suys aussi saoul que tu es de pastez, et que aussi voluntiers me renouvelleroye d'une aultre..." (N.10, p.83).

On peut se lasser d'une femme comme on peut se lasser de manger toujours la même nourriture.

L'acte amoureux a souvent lieu lors d'une "bonne chere", où l'on "devise" et, surtout, où l'on mange. C'est le cas de la nouvelle 1, où une femme trompe son mari avec un voisin:

> Ex.69."Il fist tantost tirer les baings, chauffer les estuves, faire pastez, tartres et ypocras, et les surplus des biens de Dieu, si largement que l'appareil sembloit ung grand desroy." (N.1, p.24)?

Lorsqu'il s'agit de recevoir la femme, son voisin fait préparer un repas. Dans la nouvelle 38, un marchand de Tours a acheté une "lamproye" pour fêter son curé et d'autres gens, mais sa femme, au lieu de la préparer à manger avec d'autres poissons, la vole pour la manger avec son amant, un cordelier:

Ex.70."Par ma foy, vous n'en partiriez tant qu'auriez tasté de la lemproye..." (N.38, p.261).

En plus, ici, l'expression désignant au sens propre l'acte de manger, qui aura effectivement lieu, se prête à un double sens de nature sexuelle, par lequel le sexe féminin est comparé au poisson que le cordelier dégustera.

On voit, donc, comment les protagonistes de nos histoires cherchent à aiguiser le plaisir en laissant agir simultanément leurs sens, associant les effets perceptifs des différentes facultés du corps. Il en résulte tout un art, que l'on peut qualifier d'"épicurien", fondé sur une sorte de recherche de correspondances entre les différentes formes de sensorialité.

Ailleurs, la gourmandise n'est pas associée aux autres plaisirs mais elle apparaît isolée en un personnage, le moine de la nouvelle 83. Le narrateur, par cette histoire, ironise sur la gloutonnerie des religieux: le moine dont il est question accepte de manger tout ce qu'une vieille veuve, l'ayant invité chez elle pour le dîner, lui offre. Il mange abondamment, puis s'en va, non sans prononcer, pourtant, une blague adressée à la chambrière de la dame:

Ex.71."Vrayement, m'amye, dit le moyne, qui estoit un garin tout fait, je ne vous eusse point mengée, mais je vous eusse bien embrochée et mise en rost, ainsi que vous pensez qu'on fait." (N.83, p.488).

Un rapprochement, quoique au niveau verbal, est fait entre l'acte de manger et l'acte sexuel. Il est évident que le moine ne peut accepter, de la vieille veuve, que son invitation pour le dîner. Après le repas, il s'en ira chercher ailleurs son "soupper" (cf.ex.cit.13).

Le thème de la gourmandise n'est pas exploité avec la même insistance que celui de la fornication dans notre ouvrage. Pourtant, il y est présent car c'est aussi l'un des moyens par lesquels les différents personnages recherchent consciemment le plaisir. La sollicitation volontaire de la faculté du goût fait preuve d'une conscience aiguisée, de la part des personnages, de la sensibilité du corps et des ses parties, qui peuvent être considérées soit isolément, soit associées entr'elles.

L'acte sexuel, au fond, n'est qu'une manière de solliciter la faculté tactile, une manière particulière, bien entendu, qui se pratique dans des conditions où les autres sens aussi participent et, pour ainsi dire, collaborent la "réussite" de l'acte. Ces considérations nous mènent à l'étude des fonctions des sens, des facultés du corps, dans le cadre d'un discours élargi portant sur la corporéité.

Puisque c'est au moyen des sens que l'on se met en relation avec le monde, la réalité, le milieu ambiant - dont parfois les autres font partie au même titre

que les objets, ce qui arrive souvent dans les *C.N.N.*, où nous avons souvent affaire à des égoïstes -, ce discours sur la fonction des facultés corporelles nous introduira au problème relationnel du rapport du corps avec l'espace, l'environnant. En outre, nous verrons comment certaines attitudes des personnages, directement déterminées par des données sensorielles, nous renvoient à la sensibilité du narrateur qui les leur prête.

Les facultés sont éminemment cinq: la vue, l'ouïe, le tact, l'odorat, le goût. Bien que ces facultés soient normalement actives d'une façon qui ne dépend pas de la volonté, les personnages cherchent, d'une part, répétons-le, à les exploiter, en les canalisant vers le plaisir, ce qui prouve la nature consciente de leurs opérations instinctives. D'autre part, ils s'en servent de manière (ré)cognitive.

La *vue*, en ce sens-là, semble être en concurrence avec le tact, comme nous le verrons. La fonction primaire de la vue, évidemment, est celle de permettre aux personnages de regarder. Et eux, ils regardent ce qui peut leur plaire, la beauté.

Ex.72."Et la seur de nostre gentilhomme, qui oyoit ce propos, jectoit l'oeil souvent et menu sur ce bergier..." (N.57, p.358).

Le berger dont il est question est évidemment très beau.

On parlera, alors, de "voyeurisme". Cette pratique est parfois entraînée par le seul goût de regarder, sans qu'il n'y ait aucune volonté de reconnaissance:

Ex.73."..et car alors il estoit bien degois, et sa femme aussi d'autre part, il la voult voir devant et derriere, et de fait prend sa robe et la luy osta, et en cotte simple la mect. Apres il la haussa bien haut malgré elle, comme efforcée. Il n'est pas content de ce, mais, pour la bien veoir a son aise et sa beauté regarder, la tourne, et sus son gros derriere par trois, par quatre foiz sa rude main il fait descendre; il la revire d'aultre; et comme il avoit le derriere regardé, aussi fait il le devant (...). ..et si a conclu de faire inventoire de tout ce qu'elle a. (...) ce vaillant homme va passer temps a ce devant regarder, et, si sans honneur on le peut dire, il ne fut pas content si ses mains ne descouvroient a ses yeulx les secrez dont il se devoit bien passer d'enquerre." (N.12, pp.89-90).

Nous avons cité ce long passage pour montrer par quelle insistance un personnage de l'histoire peut se réjouir dans la vue de la beauté physique. Ici, la vue constitue presque un prélude à l'acte sexuel, où cette faculté, comme il est explicitement dit, se doublera de celle du toucher.

Ailleurs, la pratique du voyeurisme présente une connotation d'illégalité, car, à la différence du cas cité, où un mari regarde sa femme, un "jeune galant" monte sur un poirier pour épier un moine et une soeur qui se sont caché juste en dessous de l'arbre. Il s'amusera à laisser tomber des poires sur eux (N.46, 307).

Le voyeurisme peut être aussi involontaire: c'est le cas de la nouvelle 12 (citée), où le "laboureur" qui a perdu son veau est monté sur un arbre pour chercher à le voir, alors qu'il voit la "barbe du devant" de la femme qui est en bas, qu'il confond avec la queue du bovin.

La pratique dont il est question nécessite un lieu caché, un espace qui lui soit propre, que l'on pourrait appeler l'"espace du voyeurisme". Les arbres fonctionnent bien à cet effet, comme nous venons de le voir. D'autres fois, on se cache dans une chambre voisine à celle où les amants, que l'on veut regarder, s'en donnent à coeur joie. On épie, alors, par un pertuis:

> Ex.74."..s'embuscha en une chambre de son hostel dont luy seul avoit la clef. Et destournoit la dicte chambre sur la rue, sur la court, et par aucuns secrez pertus et treilliz regardoit en pluseurs aultres lieux et chambres de leens..." (N.49, p.319).

Regarder par un pertuis isole le sens de la vue de tous les autres, l'amplifie et le courbe en le rendant plus aigu et pénétrant, l'enrichit du plus grand pouvoir de perception qui lui vient, au fait, de l'intérêt hypertrophié qui l'a déterminé.

> Ex.75."Le mary... vit tresbien entrer celuy qui venoit tenir son lieu; mais il ne dit mot, car il veult veoir plus avant s'il peut." (*ibid.*, p.320).

En ce cas-là, il n'est plus question d'une forme de voyeurisme déterminée par le seul plaisir de regarder, mais il y a aussi une volonté de reconnaissance. Une femme est en train de tromper son mari et celui-ci ne peut s'empêcher d'épier le méfait.

Dans la nouvelle 2, un médecin regarde, de son seul oeil sain - il est borgne - les parties malades d'une fille qui a été atteinte des hémorroïdes, à travers un tuyau par lequel il veut aussi souffler une poudre curative. Il est évident que cet homme, un "ancien cordelier" qui "se mesloit fort de medicine", doit prendre un certain plaisir à cette opération où le regard, grâce à l'emploi du tuyau, devient le moyen d'effectuer une pénétration symbolique. Mais la fille, qui commence à rire, émet un pet qui jette la poudre dans son oeil sain, en le lui crevant.

La vue est aussi le moyen d'effectuer des reconnaissances.

Le mari trompé de la nouvelle 1 croit reconnaître le "derriere" de sa femme,

qui lui a été montré par son voisin. Pourtant, il n'est pas complètement sûr qu'il appartienne à elle, ou, tout au moins, il n'ose pas le croire.

Bien souvent, certains personnages reconnaissent la vraie identité de ceux/celles avec qui ils ont couché, le lendemain, lorsqu'ils les voient dans leur lit, en se réveillant. C'est exactement ce qui se passe dans la nouvelle 9 où un chevalier de Bourgogne, croyant coucher avec la demoiselle de compagnie de sa femme, couche en fait avec celle-ci, qui l'a remplacée au dernier moment. Mais le chevalier, avant de découvrir que c'était sa femme, permet à un ami à lui d'en profiter à son tour.

Parfois, la volonté de ne pas savoir se traduit par celle de ne pas voir: un écuyer refuse de regarder ce qui se passe entre une femme qu'il aime et deux hommes qu'elle entretient en même temps (N.36).

Puisque la vue permet la reconnaissance, on peut cacher des réalités qu'on ne veut pas voir découvertes, en les éclipsant, c'est-à-dire en empêchant qu'elles soient vues. Une femme bouche l'oeil sain de son mari, qui veut rentrer dans sa chambre, en lui disant qu'elle a rêvé qu'il vient de recouvrer la vue dans l'autre oeil, et qu'elle veut donc vérifier si cela est vrai. Ce faisant, elle permet à son amant, caché derrière la porte de la chambre, de sortir et de se sauver (N.16). Cette ruse est possible du fait que la femme connaît le corps de son mari. Nous verrons, plus avant, que la connaissance du corps, même animale, est à la base de la possibilité de l'exploiter, d'en tirer profit.

Une ruse semblable est celle dont se sert le chirurgien de la nouvelle 87, qui bouche l'oeil sain d'un chevalier, qu'il est en train de soigner, pour profiter de sa chambrière.

La faculté de la vue peut être exploitée aussi pour trouver la confirmation des données découlant d'une expérience faite par d'autres sens. En ce cas-là, on peut parler encore de reconnaissance, quoique la vue y agisse en concomitance avec d'autres facultés:

> Ex.76."..les yeulx de leur maistre confermerent de tout point leur rapport touchant la dicte fille." (N.24, p.154).

Un seigneur s'est rendu dans un village de son domaine où vit, comme on le lui a dit, une fille très belle. Lorsqu'il la voit, il s'aperçoit que le rapport qui lui avait été fait, était véridique.

> Ex.77."Ces bons cordeliers, oyant ce bruit de femmes, saillirent de leur chambre sans faire effroy ne bruit, et tant approucherent de l'huys sans estre oïz, qu'ilz perceurent par les pertus ces trois belles damoiselles, qui se coucherent chacune a par elle en ung beau lit assez grand et large pour le

deuxieme recevoir d'aultre costé;.." (N.30, p.202).

Ici, on se sert de la vue pour confirmer la véridicité d'une impression suggérée par le sens de l'ouïe. Ailleurs, pourtant, il ne semble pas y avoir d'accord entre les suggestions dérivant des différentes facultés. C'est le cas des amants qui couchent ensemble sans se reconnaître, dont nous avons déjà parlé. La vue sert alors à dévoiler, voire à démasquer l'identité de quelqu'un - ou quelqu'une - que l'on a pourtant touché. Il est évident que ces cas fonctionnent dans un contexte romanesque et qu'ils servent au narrateur pour construire des histoires qui doivent attirer, par leur "estrangeté", l'attention du lecteur, des histoires qui sont, bien entendu, souvent fort invraisemblables.

Par ce dernier exemple, nous sommes amené à traiter de la faculté du *toucher*: cette faculté revêt un intérêt tout particulier dans les *C.N.N.*, car, étant étroitement liée à la dimension corporelle, voire matérielle de la réalité, elle devient moyen d'approche - et de connaissance - de l'existant. Tels des enfants, qui après avoir regardé, touchent et, souvent, mettent dans la bouche ce qu'ils ont vu, dans la tentative de le "goûter" - mais aussi dans celle, inconsciente, de se l'approprier -, les personnages de nos histoires s'approchent matériellement du monde, ils le rapprochent d'eux, dans la tentative d'une compréhension renaissante. Ce monde qu'ils sont en train de (re)découvrir sous un jour nouveau, nos personnages l'explorent, faisant montre d'attitudes curieuses, dynamiques. Ils le regardent d'un point de vue humain, subjectif, pour le découvrir objectif, central.

A côté des cas où l'on touche quelqu'un sans le reconnaître, comme par exemple dans la nouvelle 30, où trois cordeliers couchent avec trois femmes qui croient avoir affaire à leurs maris, dans notre recueil il arrive souvent que le tact devienne l'instrument de la reconnaissance. On s'aperçoit de la véritable identité d'un personnage connu en touchant une partie de son corps: dans la nouvelle 15, une soeur particulièrement "courtoise" veut toucher le sexe d'un moine, "sentir et taster la lance dont" il entend "fournir ses armes", avant d'accepter sa cour:

> Ex.78."..en la main de madame la nonnain mist son bel et trespuissant bourdon, qui gros et long estoit. Et tantost comme elle le sentit, comme si nature luy en baillast la cognoissance, elle dist: "Nenny, nenny, dist elle, je cognois bien cest icy; c'est le bourdon de frere Conrard. Il n'y a nonnain ceans qui bien ne le cognoisse..." " (N.15, p.109).

Le moine qui voulait coucher avec la bonne soeur s'était fait remplacer par le frère Conrard - qui était sexuellement plus doué que lui - lors de la "preuve du tact", mais les deux n'arrivent pas à tromper la soeur.

Certes, il faut tenir compte du fait que ces arguments particulièrement étranges sont inérés en fonction des exigences de la narration. Le fait que ces histoires paraissent souvent invraisemblables dépend de l'application constante de la poétique de la surprise et de l'inattendu.

> Ex.79."..et vers sa chambriere se vira, cuidant estre sa femme, et au taster qu'il fist hurta sa main d'aventure a son tetin, qu'il sentit tresdur et poignant; et tantost cogneut que ce n'estoit point celuy de sa femme, car il n'estoit pas si bien troussé." (N.35, p.250).

Dans l'exemple 79 aussi, il est question d'une reconnaissance ayant lieu par un contact physique. Le cas est semblable à celui de l'exemple 78. Derrière ces exemples on sent, évidemment, l'ironie du narrateur à l'égard des personnages.

Ailleurs, le tact ne fonctionne pas à cet effet: dans la nouvelle 65, une femme qui a entendu parler de la puissance physique de l'hôte du Mont-Saint-Michel et de son "grand brichouart", décide d'aller vérifier si ce que l'on dit est vrai, alléguant comme prétexte du départ, avec son mari, le fait d'aller en pèlerinage. Le mari, qui a tout compris, la précède au Mont-Saint-Michel et remplace l'hôte, d'accord avec lui, dans son lit. La femme, partant, couche avec son mari. Elle est déçue, car, au lieu de le reconnaître, croit que l'hôte n'est pas aussi "oustillé" qu'on le dit. Une fois de plus, une nouvelle se clôt de façon inattendue.

Comme toutes les facultés, le toucher aussi peut se tromper, confondant des réalités qui se présentent à lui de manière semblable. Un vieux jaloux est en train de rêver:

> Ex.80."Et, comme a l'aultre sembla (au vieillard), en ung doy de sa main ung anel y bouta, disant que, tant que cest anel y fust, jaloux ne seroit, ne cause aussi jamais venir ne luy pourroit qui de ce le tentast. Après l'esvanuissement de ceste vision nostre jaloux se resveilla, et si trouva l'un des doiz de sa main bien avant ou derriere de sa femme bouté, dont il et elle furent bien esbahiz." (N.11, p.86).

Celui qui donne l'anneau au vieux jaloux, dans le rêve, c'est le diable. Comme on le voit, entre la réalité et le songe il peut n'y avoir qu'un faible écart, que la faculté du tact, pourtant, n'arrive pas à discerner.

Le tact peut aussi être travesti, c'est-à-dire on peut toucher en faisant semblant de sentir ce qui n'est pas: une mère, dans la nouvelle 20, tâte sa fille

et dit au mari de celle-ci qu'elle est malade. Entre-temps, on a expliqué au médecin qui feindra de la soigner ce qu'il devra dire à son mari: celui-ci devra coucher avec elle.

Le plus souvent, on prend conscience de la réalité par le tact: c'est le cas du mari qui trouve le "poulain au chareton" dans la "garenne" de sa femme (cf.ex.cit.42: N.7, p.66-67).

Bref, nous avons vu que la faculté du tact est très active dans les *C.N.N.* On touche beaucoup, on tâte, on effleure, dans notre recueil, et, surtout, on touche le corps, après l'avoir regardé (cf.ex.cit.74). L'image d'homme qui en résulte est celle de quelqu'un qui se meut, qui "bouge"; une image dynamique en contraste avec celle à quoi l'esprit médiéval nous avait habitués. Au Moyen Age, dit J. Le Goff[33], l'homme qui gesticulait était suspect, car il renvoyait à l'idée du diable. Maintenant, l'homme qui est en train de se réapproprier son corps, qui est en train de le repenser - de le renommer -, doit se mouvoir pour se connaître, avant de commencer à repenser le monde.

L'aspect ludique est important, en ce sens qu'il permet une approche articulée et d'exploration de la réalité. Et l'élément ludique, dans notre ouvrage, bien qu'il soit issu d'une attitude spirituelle encore partiellement inconsciente de ce qu'elle peut entraîner, permettra l'aboutissement à une façon nouvelle de lire la réalité, préparant ainsi la voie à la Renaissance française, suivant un chemin, nous semble-t-il, typiquement français.

Au moyen du jeu, de la recherche du plaisir, tout en mettant en discussion des convictions qui paraissent désuètes, cette exploration se poursuit grâce aux suggestions d'une sensibilité aiguisée, de la sensibilité corporelle.

La troisième fonction du corps, c'est l'*ouïe*.

L'ouïe, aussi bien que les autres fonctions dont nous avons déjà parlé, permet la reconnaissance. Une femme, qui risque d'être surprise avec son amant, reconnaît son mari à sa voix (cf.ex.cit.3). On peut deviner ce qui se passe autour de nous, en entendant des sons et des bruits. Si on ne veut pas être découverts, il ne faut donc pas faire de bruit:

> Ex.81."La chambriere, (...), se hourde de l'escuier et a son col le charge. Et comme atout ce fardeau passoit par la chambre de son maistre, marchant le plus soef qu'oncques peust, le courtois gentil homme, tenant lieu de bahu sur le doz de celle qui sur son ventre l'avoit soustenu, laissa couler ung gros sonnet, dont le ton et le bruyt firent l'oste eveiller..." (N.18, p.124).

Pareillement, la femme de la nouvelle 72 craint que la toux de son amant, caché dans le cabinet d'aisance, ne puisse faire découvrir sa présence au mari de celle-ci.

Dans la nouvelle 29, le cri d'une femme, nouvelle épouse, attire l'attention des voisins qui, croyant que son mari vient de la "despuceler", apportent immédiatement le "chaudeau". En réalité, elle avait crié parce qu'elle venait de mettre au monde un enfant (eu probablement d'une relation précédente). L'ouïe, donc, peut aussi se tromper, car les voisins, en entendant le cri, se fondent, pour imaginer ce qui s'est passé, sur une conviction liée à une réalité connue, familière, bien qu'évoquée de façon ironique par le narrateur:

> Ex.82."..la pouvre gentil femme a cest coup (elle a enfanté) getta ung bien hault cri et dur cry, qui de pluseurs fut clerement oy et entendu, qui cuidoient a la verité qu'elle gettast ce cry a la despuceler, comme c'est la coutumes en ce royaume." (N.29, p.188).

On trouve confirmée, par là, la tendance commune à interpréter la réalité par des rapprochements avec ce que l'on connaît.

Parfois, l'ouïe ne suffit pas à donner la certitude d'une reconnaissance ou, en tout cas, la reconnaissance même nécessite une exploration qui s'appuie sur la coopération des autres sens.

C'est le cas des trois cordeliers qui entendent des voix de femmes et qui décident d'aller voir (cf.ex.cit.77).

Dans le but de rechercher le plaisir, on peut se servir sciemment même de l'ouïe : on fait alors attention à ce que l'on aime entendre. La femme de la nouvelle 57, qui est tombée amoureuse d'un berger "oyoit ce propos"; le "propos" en question, c'est qu'il "oseroit bien emprendre de faire la besoigne viiy ou ix foiz pour nuyt." (N.57, p.358).

On peut aussi chercher à tromper l'ouïe des autres en déguisant la voix. Un homme qui ne veut pas être découvert par son ami chez l'amante de ce dernier, aboie. En ce cas-là, la voix humaine s'animalise, se travestissant et se déguisant en "voix" de chien (N.31, p.212).

La voix est utilisée pour envoyer des signaux: une bergère chante pour inviter le berger à l'amour (N.82, p.483); un condamné à mort chante pour signaler sa présence à des amis qui viendront le sauver (N.75, p.452).

D'autres fois, on a recours à des animaux pour envoyer des signaux semblables: l'amant de la chambrière d'une dame noble, tire les oreilles de la lévrière de celle-ci, pour qu'elle envoie sa demoiselle de compagnie hors de la chambre, chercher le chien. Par cet expédient on voit bien comment l'amant tire profit d'un aspect de la sensibilité animale qu'il semble connaître. En fait, la possibilité d'un rapport homme-animal se fonde sur la connaissan-ce/ conscience de ce qui est en commun entre les deux expressions d'une même nature, la sensibilité corporelle que l'on peut exploiter dans la certitude d'un

fonction-nement identique.

Une double reconnaissance a lieu au moyen de l'ouïe dans la nouvelle 79, où un âne, effrayé par le bruit d'un clystère qu'évacue son possesseur, est retrouvé par celui-ci qui en entend les braiments (N.79, p.469).

Par ces derniers exemples, on peut s'apercevoir qu'un rapport dialectique semble s'établir entre les formes que prend la matière: on a le sentiment que tout répond à une nécessité d'ordre supérieur, ou, plutôt, intérieur à la constitution matérielle des choses, et le corps, étant donnée sa nature, ne peut s'y soustraire. La nécessité de l'essence matérielle du monde et de l'être corporel de l'homme est à la base du réseau relationnel qui s'instaure entre le "moi" et la réalité. L'homme commence par là à mesurer tout ce qui l'entoure de son point de vue, et c'est déjà la première manifestation d'un égocentrisme encore latent, une porte commençant à s'ouvrir sur l'humanisme et la Renaissance.

Certes, cette approche de l'existant, se faisant au moyen de la sensorialité humaine, comme nous l'avons vu, peut de temps en temps être faussée soit par le fonctionnement imparfait et discordant des facultés, soit par la mauvaise interprétation des données découlant du fonctionnement de ces facultés mêmes, de la part d'une raison qui s'appuie, encore, sur une expérience vieillie.

Les deux dernires facultés sont le *goût* et l'*odorat*.

Nous avons déjà parlé suffisamment, nous semble-t-il, du goût, en montrant de quelle manière on cherche à l'exploiter, dans notre oeuvre, en concomitance avec d'autres sens, dans le but de la recherche d'un plaisir complexe et articulé.

L'odorat n'est pas exploité volontairement. Il intervient, pourtant, à deux endroits se caractérisant par leur nature scatologique:

> Ex.83."..il ne sceut aultre remede, affin de non estre oy, que de bouter sa teste au pertuis du retrait, ou il fut bien encensé, Dieu le scet, de la confîcture de leens." (N.72, pp.436-37).

Un amant qui tousse, caché dans le cabinet d'aisance, est obligé de cacher ultérieurement sa tête, afin de ne pas être entendu par le mari de la femme qu'il aime.

Dans la nouvelle 88, une femme rusée, pour plus facilement parvenir à l'amour de son ami, fait croire à son mari qu'il est recherché par les sergents de la ville; celui-ci se cache, alors, dans le colombier de la maison: "Le lieu n'est grain honeste; il y fait trop puant", dit la femme, en faisant semblant de s'en préoccuper (N.88, p.510).

Le narrateur insiste sur ces détails pour rendre plus ridicules les situations où sont plongés ses personnages. En plus, ces détails ajoutent au réalisme des descriptions, tout en nous rappelant les liens sensoriels qui lient les personnages

au milieu ambiant, dans un réseau relationnel complexe.

Ces considérations concernant la faculté de l'odorat nous rappellent aussi le fonctionnement involontaire des sens, qui plonge le corps en des situations pas toujours déterminables. L'aspect désagréable de la réalité n'est pas recherché, certes, mais il est là, faisant partie d'un monde qu'il faut accepter en bloc. On préfère le plaisir, nous l'avons vu, et ce plaisir, on le veut dans l'immédiat.

La preuve, dans les *C.N.N.*, en est que l'on renvoie l'affrontement et la solution des problèmes à après la jouissance d'un plaisir: dans la nouvelle 49, un mari trompé par sa femme se venge de celle-ci en invitant ses parents à manger chez eux, pour la leur montrer habillée d'une façon convenable à sa mauvaise nature.

> Ex.84."Droit la fut bien qui demanda que signifioit cest habillement. Et le mary respondit qu'ilz pensent trestous de faire bonne chere, et que après disner ilz le seront." (N.49, p.322).

Pareillement, un mari renseigne les parents et amis de sa femme de la mauvaise conduite de celle-ci, d'une manière assez particulière, dans la nouvelle 52:

> Ex.85."..il dit que voluntiers et pour cause il leur diroit ce qui en est quand ilz aroient mengé." (N.52, p.335).

Avant d'aborder les problèmes, donc, on mange: après on verra.

Probablement le narrateur ralentit, de cette manière, le rythme de la narration pour accroître la curiosité de son auditoire. Toutefois, cette tendance à renvoyer la discussion des problèmes se lie bien à celle de la jouissance immédiate des plaisirs, qui a trait, si l'on veut, à une forme de peur du futur.

Nous avons vu, jusqu'ici, quelles sont les fonctions conscientes du corps par le biais de la sensorialité. On (re)construit une image de l'autre, et du monde, à partir de ce que l'on connaît: les emplois de la langue, aussi bien que les comportements, témoignent d'une approche anthropocentrique du réel. Tout cela est révélateur des mentalités de l'époque, mentalités parfois contrastantes, car l'incertitude est l'une des marques du XVe siècle, où les anciennes convictions sont remises en cause.

Les vieilles croyances, issues d'une conception du monde désuète, chancellent face aux puissantes suggestions de la matière qui prend à revendiquer ses droits. Les anciennes catégories spirituelles ne sauraient plus suffire à interpréter les aspects changeants d'une société qui cherche à se frayer un chemin fondé sur des valeurs nouvelles. Et le futur paraît, justement, incertain.

Ce processus évolutif se répercute au niveau individuel - mais il résulte aussi de l'ensemble des parcours individuels.

Au XVe siècle on rit pour exorciser des peurs, on met en question des structures sociales dont on ne comprend plus la fonction. Mais on n'arrive pas toujours à reconnaître le voix, si faible, du monde nouveau qui commence à se manifester, qu'inconsciemment l'on prépare. On préfère, partant, s'abriter dans les plaisirs faciles, cédant à une tendance commune, peut-être, à bien des époques de transition, du moins dans les couches sociales élevées, qui sont aussi les plus conservatrices, ce qui expliquerait le goût du milieu bourguignon pour la capacité de jouir spontanément des plaisirs qui semble caractériser - qu'il attribuerait à - la populace.

En fait, c'est cette réappropriation du corps qui est à la base d'une évolution accélérée, quoique douloureuse, des mentalités et, donc, de la société.

Ce que nous venons de dire peut nous aider à comprendre que le corps porte en soi un potentiel transgressif élevé. En jouant avec le corps, en le déguisant, on risque toujours de transgresser. Il ne peut y avoir d'évolution sans qu'il y ait, à quelque niveau que ce soit, transgression. Tout processus d'adaptation, pour lent, continu et fluide qu'il soit, se fait avec des frictions, des stridences.

Dans notre recueil on transgresse beaucoup au moyen du corps: les voeux monastiques, le pouvoir, toutes sortes de convictions s'effondrent face aux puissantes suggestions, au pouvoir niveleur de la matière qui obéit à ses lois. Il ne reste plus qu'à s'en rendre compte.

Nous montrerons, ici, comment la corporéité devient le lieu d'une mise en cause du code courtois. D'une part, c'est l'emploi même du terme courtois, utilisé de façon ironique par le narrateur, qui nous fait voir comment il ne survit plus, au XVe siècle, d'une série de croyances et convictions autrefois ressenties, que le vernis trompeur, dénué de sens. La "courtoisie" que nombre de femmes, dames nobles, mariées ou non, et bonnes soeurs accordent sans faire trop de difficultés, ce n'est, dans notre ouvrage, que la "performance" sexuelle. Dans le but de la satire des femmes, donc, le narrateur se sert d'un langage vieilli qui montre bien, en même temps, le degré de désuétude d'une sensibilité non-actuelle; la soeur de la nouvelle 15 refuse la cour d'un moine qui "n'est pas bien solier a son pié":

> Ex.86."Et la nonnain, qui bien par renommé cognoissoit ses oustilz, jasoit qu'elle fust bien courtoise, luy bailla tresdure response. Il ne fut pas pourtant enchassé, mais tant continua sa treshumble requeste que force fut a la belle nonnain ou de perdre le bruyt de sa treslarge courtoisie, ou d'accorder au moyne ce que a pluseurs sans prier avoit accordé." (N.15, p.105-106).

L'ironie sur la soeur devient aussi ironie sur le monde courtois, où le côté spirituel cède le pas au côté charnel.

Mais dans les *C.N.N.* il n'est pas question que d'ironie du langage. Il est possible aussi d'analyser la déstructuration des valeurs courtoises par le biais de la sensibilité corporelle, agissant comme une donnée omniprésente, commune à tous les êtres, qui détermine attitudes, pensées, comportements.

Certaines femmes, parmi les personnages de l'oeuvre, s'abandonnant à leurs instincts, effectuent des choix anti-courtois et, donc, potentiellement transgressifs. C'est le cas de la femme de la nouvelle 54 qui préfère un "vilain chareton" au noble chevalier qui lui a fait des avances dans le respect du code courtois:

> Ex.87."Ung gentil chevalier de la conté de Flandres, jeune, bruyant, jousteur, danseur et bien chantant, se trouva point au païs de Haynault (...). Mais, comme souvent advient, amours estoit cause de sa retenue, car il estoit feru et attaint bien au vif d'une damoiselle de Maubeuge (...). Il tressouvent joustoit, faisoit mommeries, bancquetz et generalement tout ce qu'il pensoit qui peust plaire a sa dame luy estoit possible, et le faisoit." (N.54, p.343).

L'insistance du narrateur sur les aspects de la cour que fait ce chevalier à la dame qu'il aime, souligne et traduit bien le goût d'un rituel désormais dépourvu d'intérêt, et qui donc ne peut plaire à la dame. Celle-ci ne saurait s'accommoder d'une forme trompeuse. Elle choisit ailleurs, en toute liberté:

> Ex.88."Advint certain jour après que nostre chevalier fut retourné en Flandres, que sa dame (elle ne lui avait pas cédé) eut volunté d'aller en pelerinage et disposa ses besoignes ad ce. Et comme le chariot estoit devant son hostel, et le charreton dedans, qui estoit ung tresbeau compaignon, fort et viste, qui l'adouboit, elle luy gecta ung coussin sur la teste, et le fist cheoir a pates, et puis commença a rire tresfort et bien hault." (*ibid.*, p.344).

La femme se signale à l'attention du "charreton" par un geste désinvolte qui traduit toute sa coquetterie.

> Ex.89."Par Dieu, madamoiselle, vous m'avez fait cheoir; mais creez que je m'en vengeray bien, car avant qu'il soit nuyt je vous feray tumber. — Vous n'estes pas si mal gracieux, dist elle." (*ibid.*).

C'est la femme qui choisit, donc. Le chevalier qui l'aimait, renseigné de cette histoire, est étonné, il s'impa-tiente:

Ex.90."Or estes vous, dist il, du monde la femme plus reprouchée et mains honorée, et avez monstré la grand lascheté de vostre cueur, qui vous estes habandonnée a ung meschant villain charreton. Tant de gens de bien vous ont offert leurs services et vous les avez tous reboutez!..." (*ibid.*, p.345).

La réponse de la femme, quoique ironique, semble traduire une certaine inéluctabilité, tenant du côté corpo-rel, physique de son être, qui aurait présidé à son choix:

Ex.91."..mais je vous dy bien que si vous fussez venu a l'heure du charreton, que autant eussé je fait pour vous que je feiz pour luy. — Est cela? dit il. Saint Jehan! il vint a la bonne heure! Le diable y ait part, que je en fu si eureux que de savoir vostre heure! — Vrayement, dit elle, il vint a l'heure qu'il falloit venir." (*ibid.*, p.346).

Il y a un temps pour le plaisir, un rythme intérieur, corporel que la femme écoute et dont elle tient compte pour décider quand et, surtout, à qui se donner.

Pareillement, la soeur d'un noble personnage réfuse les avances de tous les gens de bien qui lui proposent leur amour, parce qu'elle aime un berger qu'elle a choisi à cause de sa beauté (N.57). Son frère, bien qu'étonné de ce choix, paradoxalement lui permet de se marier avec lui.

Ex.92."..ce gentil homme consentit le mariage de sa seur et du bergier, et fut fait, et les tint tous deux en son hostel, combien qu'on en parlast assez par le païs. Et quand il estoit en lieu que l'on devisoit et on disoit que c'estoit merveille qu'il n'avoit fait batre ou tuer le bergier, il respondoit que jamais ne pourroit vouloir mal a rien que sa seur amast, et que trop mieulx vouloit avoir le bergier a beau frere, au gré de sa seur, que ung aultre bien grand maistre au desplaisir d'elle." (N.57, pp.360-61).

Cette histoire, assez paradoxale, montre combien la noblesse devait être consciente de la dégénérescence des anciennes convictions et pose le problème d'une plus grande liberté dans les choix individuels. Une fois de plus, c'est la femme qui choisit, car elle, étant donnée sa nature, qui la veut plus proche de l'essence des choses, de l'existant, par son adhésion inconditionnée et totale aux lois naturelles, libère son potentiel de transgression et de déstructuration à l'égard des réalités morales et sociales établies.

L'immoralité d'opérer un choix suivant les impulsions de la chair est évidente:

Ex.93."..elle fut contente qu'il luy tollist ce que par honneur donner ne luy povoit." (N.54, p.345),

nous dit le narrateur à propos de la femme qui, en fait, a choisi le "charreton" en lui lançant son coussin.

Ailleurs, la conscience de la non-opérativité du code courtois se lie à l'exploitation du thème de la "belle dame sans mercy", déjà traité par Alain Chartier. Pour ce qui est de notre ouvrage, ce thème revient dans la nouvelle 58, où deux belles dames se passent des attentions de deux gentilhommes "bien assoviz et adressez de tout ce qu'on doit ou peut loer [en] ung gentilhomme vertueux" (N.58, p.362). Les deux hommes, pour oublier leurs dames, ont recours aux conseils que donne Ovide dans son *Remede d'amours*, où il dit que "beaucop et souvent faire la chose que savez fait oublier et pou tenir compte de celle qu'on ayme, et dont on est fort feru." (*ibid.*, p.363). Il vont alors avec des prostituées. Ils peuvent ainsi se montrer à leurs dames heureux et peu soucieux d'elles, croyant éveiller leur intérêt tout en agissant sur leur orgueil. Il n'en est rien. Les dames ne les regardent même pas. Les deux hommes croient alors qu'elles aussi ont pratiqué le "remede d'amours", "combien qu'il n'en fust rien, et est assez legier a croire." (*ibid.*, p.364).

L'image d'une femme nouvelle apparaît donc dans notre recueil, une femme qui, devant convenir aux goûts de Philippe Le Bon, semble particulièrement portée à l'amour. Une femme souvent ridiculisée, certes, mais aussi une femme qui choisit et qui peut dérouter. D'ailleurs, on ridiculise souvent les réalités que l'on craint.

Le problème courtois de la fidélité en amour est posé dans la nouvelle 26, où une femme fidèle est déçue par la déloyauté de son ami, qui, ayant changé de pays, l'a aussitôt oubliée. Katherine, la dame s'appelle ainsi, le rejoint déguisée en homme et, sous des apparences masculines, se lie d'amitié avec lui. Aussi, pourront-ils discuter d'amour. Katherine, qui se fait appeler Konrard, plaide la cause de la fidélité et reproche à Gerard, l'homme qu'elle aime, d'avoir trahi celle qu'il aimait. Celui-ci dit que c'est folie que d'aimer, et que les femmes trompent aussi bien que les hommes. Konrard, désespéré, s'en va, en laissant une lettre où sa véritable identité est dévoilée. Lorsque Gerard apprend que c'est à sa dame qu'il a eu affaire, il cherche à la rejoindre. Il la retrouve le jour même de ses noces. C'est trop tard, "car elle luy tourna l'espaule". La dignité et la noblesse des anciennes valeurs, dans cette histoire, l'emportent sur le prosaïsme et sur la lubricité des temps. Mais le problème n'en est pas moins posé. Ces valeurs ne sont plus actuelles.

Le problème de la mort d'une sensibilité, dont ne survivent plus que les formes à travers lesquelles elle se manifestait autrefois, est abordé, au XVe

siècle, dans l'oeuvre maîtresse d'Antoine de La Sale, *Le Petit Jehan de Saintré*, où une femme noble, madame de Belles Cousines, s'occupe de l'éducation d'un page et lui apprend les règles de la bienséance courtoise, qu'elle transgressera, ensuite, avec un moine, le Damp Abbé.

Ce problème, comme nous venons de le voir, est posé aussi, par le biais de l'adhésion volontaire - et inévitable - des individus à ces réalités naturelles que sont les exigences physiques, dans l'ouvrage qui nous occupe.

On se sert du corps, donc, pour transgresser, soit consciemment, soit inconsciemment. En trompant, au moyen de la ruse, on peut se moquer du pouvoir: c'est le cas du meunier qui trompe son seigneur, couchant avec sa noble femme (N.3). En fait, ce meunier se venge du seigneur qui avait déjà profité, également par une ruse, de sa femme.

On transgresse aussi, évidemment, la morale commune; grâce à des attitudes sexuelles déviantes, que P.A. Beauchamp a recouvrées dans notre recueil et inventoriées[34], les personnages de l'histoire parviennent à nous donner une image riche et variée de la vie secrète des hommes du temps. Beauchamp a signalé les cas d'adultère et a montré comment, restant impunis la plupart du temps, "ils célèbrent la victoire de l'amant et de la dame sur le mari, donc du comportement illicite sur le comportement institutionnalisé"[35].
Parfois l'adultère est puni de castration: dans la nouvelle 64, un mari décide de faire châtrer un curé qui a eu toutes les femmes du village, mais pas la sienne - au contraire de ce que dit Beauchamp -; il y réussit, par un subterfuge et à l'aide d'un châtreur, lors d'un repas auquel le prêtre a été invité. Dans la nouvelle 85 aussi, il est question de castration. Un orfèvre se venge d'un curé en clouant ses organes génitaux à un banc et, ensuite, il incendie la maison. Pour se sauver, le prêtre est obligé de renoncer à ses parties naturelles.

Bref, nous ne répéterons, ici, la liste des attitudes, des allusions touchant à la vie sexuelle qu'a déjà donnée Beauchamp, qui a inventorié les cas de frigidité, d'impuissance - que nous aussi, nous avons signalée -, d'érotomanie, d'ignorance en matière sexuelle, d'illégitimité des enfants, d'inceste, de ménage à trois, de nymphomanie, de prouesse sexuelle, de prostitution, de viol, de masturbation, de sodomie.

En passant, nous aurons l'occasion de citer quelques uns de ces cas dans le chapitre dédié au corps protagoniste, où l'on verra, par la variété des exemples, la richesse de son exploitation au niveau littéraire.

Signalons cependant le fait que le cas - unique - de sodomie dont parle Beauchamp[36], est celui de la nouvelle 11, que nous avons citée (cf.ex.80), où il est question d'un vieux jaloux qui croit mettre un anneau à son doigt. Ce n'est pas un véritable cas de sodomie, à notre avis, ou, tout au moins, on peut parler de sodomie symbolique et involontaire. Ce qui compte, encore une fois, c'est

l'ironie du narrateur qui décrit une situation - où le corps devient protagoniste de l'histoire - décidément ridicule.

La transgression en matière sexuelle, qui peut devenir transgression de l'autorité établie - bien que souvent cela n'arrive qu'au niveau symbolique - ne dépasse jamais, au fond, les limites d'une logique précise. C'est dire que cette transgression, s'opérant toujours dans le cadre d'une reconquête des dimensions naturelles de l'homme, en relation avec ce qui est perçu comme une contrainte par la/les sensibilité(s) du temps, ne pousse jamais jusqu'à la perversion gratuite. Dans les *C.N.N.* on ne transgresse pas ce qu'on n'a pas besoin de transgresser.

Le détail scatologique, pourtant présent, ne saurait céder le pas à la coprolalie. Il serait inutile aussi de chercher des traces d'homosexualité (masculine).

Pourtant, il est peut-être deux allusions à deux formes de perversion qui semblent avoir échappé à l'analyse de Beauchamp. Voyons le premier cas: il est question de la fille vertueuse malade d'hemorroïdes de la nouvelle 2:

> Ex.94."Advint toutesfoiz, ou car Dieu le permist, ou car Fortune le voult et commenda, envieuse et mal contente de la prosperité de celle belle fille, ou de ses parens, ou de tous deux ensemble, *ou espoir par une secrete cause et raison naturelle*, dont je laisse inquisition aux philosophes et medicins, qu'elle cheut en une tresdeplaisante et dangereuse maladie que communement l'on appelle broches. La doulce maison fut treslargement troublée, quand en la garenne que plus chere tenoient lesdictz parens, *avoient osé lascher les levriers et limiers ce desplaisant mal, et que plus est, touché sa proye en dangereux et dommageable lieu.*" (N.2, pp.31-32).

S'agirait-il d'un cas de zoophilie? Ce détail rendrait ironique tout le commentaire du narrateur sur la vertu de la fille. Le rapport femme-bête, s'il en est ainsi, serait cependant commenté par l'expression "secrete cause et raison *naturelle*", quoique l'adjectif *naturelle* aurait trait, ici, à la dimension de cause à effet du rapport, provoquant la maladie, plutôt qu'à son aspect effectivement "naturel", donc normal. De plus, un cas de zoophilie servirait bien à souligner, et de façon fort ironique, la dimension parentale qui met en commun l'homme et la bête.

L'autre cas de sexualité déviée dont Beauchamp n'a pas parlé - mais là aussi ce n'est qu'une allusion, peut-être -, concerne l'homosexualité féminine:

> Ex.95."Mon tres loyal amy (c'est la demoiselle de compagnie de la reine qui parle), vous savez comment je couche avec la royne, et que nullement m'est possible, si je ne vouloie tout gaster, d'abandonner cest honneur et

avancement, dont la plus femme de bien de ce royaume se tiendroit pour bien eureuse et honorée, combien que par ma foy *je vous vouldroye complaire, et faire autant de plaisir et aussi de bon cueur que a elle.*" (N.28, p.192).

La demoiselle, qui couche normalement avec la reine quand le roi est absent, semble avoir, si l'expression que nous avons soulignée signifie bien cela, des rapports assez intimes avec elle. Or, il est bon de remarquer que son amant, qui se révèlera impuissant, pour essayer de s'exciter lui "manie le tetin" (*ibid.*, p.194). Il pourrait bien s'agir d'une manière de lui procurer du plaisir "analogue" à celui qu'elle, de sa part, pourrait pratiquer sur la reine. En effet, "manier le tetin" devait être une pratique répandue parmi les femmes nobles, une manière qu'avaient les chambrières, les demoiselles de compagnie, d'accéder à l'intimité de leurs maîtresses. Au XVIe siècle, dans l'*Amadis de Gaule*, ce détail est clairement présent: Elisenne, la fille cadette du roi Garinter, se prépare à un rendez-vous galant avec le jeune Périon de Gaule. Ce rendez-vous a été organisé par la demoiselle d'Elisenne, Dariolette, "qui eût volontiers pris ce bien ou un semblable pour elle-même si elle en eût un moyen, et tant en donnait de connaissance qu'Elisenne voyait bien qu'il n'y avait faute que d'exécuter pour y satisfaire, car cette Dariolette, sentant l'aise prochain que devait recevoir celle qu'elle conduisait, ne se pouvait tenir de lui manier puis les tétins, puis les cuisses et quelque chose davantage, et de trop véhémente ardeur soupirait souvent..."[37]. Le fait de "manier le tetin" revient aussi dans l'iconographie des manuscrits médiévaux: il est possible de voir l'image d'une femme qui "manie le tetin" à une autre femme, dans le manuscrit contenant la traduction française du *Décameron* de Boccace, par Laurent de Premierfait (XVe siècle).

Or, dans notre nouvelle le discours de l'homosexualité féminine n'est pas explicite. Pourtant, un homme impuissant ne peut que "manier le tetin" à son amante, qui voudrait lui "complaire et faire autant de plaisir, et d'aussi bon cueur que" à la reine. Le discours de l'homosexualité féminine pourrait ne pas être approfondi parce qu'en ce cas-là, pouvant être considéré comme normal et connu dans le milieu noble dont notre ouvrage est issu, il serait tout simplement sous-entendu. Et le rapprochement entre l'acte poursuivi par le chevalier impuissant et une pratique féminine permettrait au narrateur de manifester, une fois de plus, son ironie à l'égard de celui-ci.

Au fond, c'est l'ironie qui est l'une des marques des *C.N.N.* L'histoire portant sur un cas d'inceste (N.50), où le fils d'un "laboureur", rentrant chez lui après un long voyage, cherche à violer sa grand-mère, n'est qu'un prétexte, pour le narrateur, de présenter un jeu de mots:

Ex.96;"Et vien ça; qu'as tu meffait a ton pere qui te veult tuer? — Ma foy, dist il, rien. Il a le plus grand tort de jamais. Il me veult tout le mal du monde pour une pouvre foiz que j'ay voulu ronciner sa mere; il a ronciné la mienne plus de cinq cens foiz, et je n'en parlay oncques ung seul mot!" (N.50, pp.325-26).

On voit bien, donc, que le narrateur n'est pas intéressé au cas d'inceste en soi, mais aux possibilités qu'il a d'en tirer une blague assez facétieuse. Il ne faut pas oublier que l'un de ses intérêts principaux est celui d'amuser un auditoire particulier.

Or, l'ironie par laquelle le narrateur s'attache à l'exploitation du thème du corps, en nous racontant des histoires où cet élément devient protagoniste, ne saurait cacher des aspects bien précis de la sensibilité du temps, tels que la tentative d'exorciser la peur de la mort, la tendance à rabaisser l'orgueil des haut-placés, et d'autres dont nous avons déjà parlé. Cette ironie, parfois, paraît se nuancer d'une saveur autocritique; c'est-à-dire, dans un ouvrage destiné à un auditoire masculin, mais J. Demers n'est pas complètement sûre de cet aspect de la réception des *C.N.N.*[38], semblent s'installer des éléments qui témoignent d'une fragilité masculine face à la sexualité débordante de la femme. Ce qui expliquerait, par ailleurs, la volonté de ridiculiser une figure féminine que l'on craint, la tentative d'exorciser la peur de ne savoir complètement jouer son rôle. Le problème de l'honneur masculin est posé, problème qui se manifeste inévitablement lorsqu'on considère l'acte sexuel comme une espèce d'épreuve à subir, et qu'on se rapporte à une conception de l'amour déformée, hypertrophiée, telle que celle dont semble témoigner notre recueil. Ce genre de problème ne devrait pas concerner les personnages simples et naïfs de l'ouvrage. En revanche, les nobles, qui voient leurs valeurs et leurs idéaux s'écrouler, peuvent avoir une certaine tendance à vivre une sexualité cérébrale, déformée, qu'il filtreraient à travers la littérature. Dans les *C.N.N.*, l'attention se centre sur des comportements spontanés, dénués de toute rationalité, dans la tentative de s'approprier le secret d'une vie immédiate, d'une sexualité qui a été longtemps refoulée ou, tout au moins, apprivoisée par des règles et des codes qui ne valent plus. L'ouvrage porte donc les traces de cette peur, liée à une conception de l'honneur masculin fondé sur l'idée d'une suprématie sexuelle qui ne doit pas être mise en question.

Les maris des trois femmes qui ont couché à leur insu avec trois moines, laissent croire à celles-ci que c'est à eux qu'elles ont eu affaire, car ils craignent que "ces ribaulx moynes ont fait merveilles d'armes, et espoir plus et mieulx que nous ne savons faire. Et s'elles le savoient, elles ne se passeroient pas pour ceste foiz seulement." (N.30, p.206).

Le problème de l'honneur doit toucher particulièrement le chevalier impuissant de la nouvelle 28, car il cherche trois fois à s'exciter, mais inutilement.

Dans la nouvelle 36, une femme est en train de masturber en même temps un chevalier et son écuyer; la femme se moque tout bas avec l'écuyer, qui est sexuellement plus doué, du chevalier; du moins, c'est ce que croit ce dernier, qui, les voyant parler, dit: "Entendez a vostre besoigne, de par le dyable, et ne vous soussyez des aultres." (N.36, p.254).

Un vieux chevalier se remarie avec une fille très belle. Pour que celle-ci ne s'habitue pas trop à l'acte sexuel, qu'il ne pourrait pas pratiquer aussi souvent qu'elle le voudrait, il lui fait revêtir, à chaque fois, un "jaserant" très lourd, qui empêche les mouvements, en disant que c'est la manière de faire des chevaliers. Mais elle le trahit avec un jeune clerc et découvre, ainsi, que la "manière" des clercs est à préférer à celle de son mari (N.41).

Le problème de l'honneur touche particulièrement les jaloux: il est question de jalousie dans les nouvelles 11 et 37.

Bref, nous avons vu quelques aspects de la sensibilité du XVe siècle se manifester en relation avec le motif du corps, de la corporéité/sensorialité: un corps qui remplit des fonctions précises, par rapport à la dimension interactive avec les autres - le monde -, et dont on se sert volontairement, pour rechercher le plaisir, peut-être pour exorciser des peurs. Un corps qui, pourtant, est aussi fatalement soumis aux nécessités de la nature matérielle des choses, que l'on (re)apprend à connaître, à aimer, qu'on ne peut complètement maîtriser.

La position centrale du corps, dans ce processus de réappropriation cognitive de soi-même - de l'existant -, est transposée au niveau littéraire, dont il devient le protagoniste; comme le monde, l'espace commencent à s'organiser autour du corps dans la réalité, le récit s'organise et se structure autour de ce thème, sur le plan de la fiction.

3. Le corps protagoniste.

Le corps occupe une place de choix dans notre oeuvre; tout ce que nous avons dit jusqu'ici le prouve bien. Les exemples cités présentaient toujours des situations où le corps était le seul protagoniste sur scène, où la corporéité, au sens large du terme, déterminait le déroulement des faits, captait l'attention du lecteur par son pouvoir ancien et nouveau de faire vibrer des cordes sur une même, universelle fréquence, un rapport de complicité s'instaurant entre lecteurs et narrateur.

Nous chercherons, donc, dans le présent chapitre, à montrer comment le thème du corps, dans la multiplicité de ses variations, est exploité au niveau de la narration, de quelle(s) manière(s) il s'insère dans l'oeuvre, comment cette

oeuvre s'organise autour de ce motif.

Tout d'abord le corps est décrit. Après l'avoir idéalement regardé, le narrateur nous le présente sous forme de description. R. Dubuis considère que l'intérêt primaire de l'"acteur" est celui de la narration, de la structuration du récit répondant à une conception précise du genre de la nouvelle. Tout autre élément, pour lui, même au niveau de la matière traitée, du contenu, devient signifiant lorsqu'il apparaît en fonction de cet intérêt primaire. Le souci de la description, donc, ne figurerait pas parmi les préoccupations principales de l'auteur, qui aurait égard surtout à l'aspect narratif et, certes, dramatique du récit, selon une poétique de la surprise poursuivie en fonction de l'attention prêtée au moment où l'oeuvre est reçue par le public.

Sans vouloir démentir la thèse, d'ailleurs solide, de Dubuis, nous nous bornons à remarquer que, le corps étant étroitement lié, en étant que thème, aux exigences d'une narration qui est construite sur lui, il est souvent décrit, méritant bien l'attention de l'"acteur" et le privilège d'être présenté de façon détaillée au public.

La précision des détails, pour ce qui est des descriptions du corps et de ses attitudes dans une oeuvre qui se veut, au fond, "réaliste", contribue à nous en donner une image assez variée, statique - comme celle des miniatures des manuscrits - et dynamique à la fois, et, surtout, stéréoscopique, douée d'un relief indéniable.

Voyons d'abord quelques exemples où le corps, ou quelques unes de ses parties, est décrit ou évoqué dans des positions statiques:

> Ex.97."Et a cest cop, *tenant la chandelle en sa main*, se tire près du lit" (N.1, p.26).

Il s'agit du mari trompé qui veut voir la femme cachée dans le lit de son voisin. Dans l'exemple cité, il n'est question que d'un détail, "la chandelle en sa main", concernant quelqu'un qui se meut. L'image qui en résulte est assez articulée. Peu après, ce même personnage, que le voisin cherche à distraire, ne pouvant renoncer à son intention de savoir avec qui celui-ci couche, "tousjours avoit la main au lit." (*ibid.*). Plus tard, quand il rentre chez lui, sa femme, qui l'a précédé - en fait c'était elle qui couchait avec le voisin -, lui ouvre la porte, "en sa main tenant ung ramon" (*ibid.*, p.27).

Ces détails, qui peuvent paraître secondaires, sont importants parce qu'ils contribuent, par des touches rapides, à évoquer, presque visuellement, la situation - même émotionnelle - dans laquelle se passent les évènements narrés. Là aussi, donc, le corps remplit une fonction bien précise par rapport aux nécessités de l'histoire, aidant à créer un effet de vraisemblance qui, provenant de peu

d'éléments, se répercute sur tout l'ensemble narratif. Le corps devient protagoniste par la multiplicité de ses attitudes, étant imperceptiblement exploité dans le but de rendre possible l'impression de "réalisme" que le lecteur/récepteur de l'oeuvre ressent.

> Ex.98."Ilz n'eurent gueres cheminé qu'ilz perceurent ce bon yvroigne, couché comme s'il fust mort, *les dens contre la terre*" (N.6, p.63).

Là aussi, le réalisme descriptif de l'image se fait plus évident grâce à l'ajoute d'un petit détail portant sur une partie du corps, ces "dens contre la terre" qui, tout en revêtant une importance secondaire par rapport à l'action, renchérissent sur la véridicité figurative de l'ensemble.

On conçoit aisément, par là, que si les détails figuratifs centrés sur des réalités corporelles aident à accroître l'effet de vraisemblance que poursuit le narrateur, le souci de réalisme est, à son tour, à la base de l'exploitation privilégiée du motif du corps, dans une oeuvre où la volonté de raconter des faits semble l'emporter sur l'exigence de décrire. Au fond, rien ne contribue mieux à l'action, au mouvement, que l'emploi du thème du corps. Le dynamisme, la mobilité de cet aspect de la nature humaine convient à une oeuvre où tout est mouvement, même et surtout au niveau de la narration.

C'est pourquoi, à côté des descriptions statiques des attitudes humaines, que l'on peut comparer, dans leur esprit, à certaines images des manuscrits - des hommes cachés sur des arbres, plusieurs gens dans un même lit, etc., qui sont des attitudes de détail -, nous avons aussi nombre de descriptions du corps en mouvement.

Premièrement, le corps en mouvement traduit l'émotivité des personnages:

> Ex.99."Et lors bon mary de se courroucer; et fiert tant qu'il peut de son pié contre la porte, et semble qu'il doit tout abatre, et menace sa femme de la tant batre que c'est rage, dont elle n'a gueres grand paour." (N.1, p.28).

Le mari s'impatiente du fait que sa femme, qui est rentrée de chez leur voisin avant lui, ne lui ouvre pas la porte, faisant semblant, en premier lieu, d'avoir été toujours là et, en deuxième lieu, qu'elle ne croit pas que ce soit vraiment son mari qui frappe à l'huis.

> Ex.100."Son tresennuyé pere destort ses mains, ses cheveulx detire..." (N.2, p.32).

Le père de la fille qui a attrapé la maladie de "broches" est très inquiet de

ce fait. Cette douleur le pousse à s'abandonner à des attitudes troublées. De même, au niveau littéraire, c'est par la description de ces attitudes que le narrateur nous montre la douleur du père.

Dans la nouvelle 1, le mari, finalement convaincu de l'"honnêteté" de sa femme, s'excuse avec elle, "ses genoulz tout en bas sur la terre" (N.1, p.29). Le détail nous fait saisir l'état d'âme de l'homme, qui pleure.

Deuxièmement, le mouvement, se transmettant d'un corps à l'autre, peut déclencher ou renouveler l'action. Le corps devient alors protagoniste de l'histoire au sens propre du terme. Une femme dort dans son lit avec son mari - un orfèvre -, et un charretier:

> Ex.101."La femme, sentent le chareton, a cause du froit et de la petitesse du lit, d'elle s'approucher, tost se vira vers son mary, et, en lieu d'oreiller, sa teste mist sur sa poictrine, et ou giron du chareton son gros derriere reposoit. Sans dormir ne se tint gueres l'orfevre, ne sa femme sans en faire le semblant; mais nostre chareton, jasoit qu'il fust las et traveillé, n'en avoit garde. Car, comme le poulain s'eschauffe sentant la jument (...). Et ne fut pas en la puissance du chareton qu'a elle ne se joignit, et de tresprès. Et cest estat fut assez longue espace sans que la femme s'esveillast, voire ou au mains qu'elle en fist semblant. Non eust pas fait le mary, si n'eust esté la teste de sa femme sur sa poictrine reposant, qui par l'assault et hurt de ce poulain luy donnoit si grand branle que assez tost il s'en reveilla. Il cuidoit bien que sa femme songeast, mais..." (N.7, p.66).

La description approfondie des positions réciproques des trois corps est nécessaire pour que le lecteur comprenne la dynamique d'une action où, le mouvement se transmettant d'un corps à l'autre selon une nécessité de nature physique (Aristote *docet*), le corps affirme son protagonisme potentiel par rapport à l'histoire. Et l'histoire, par la suite, évoluera d'une manière directement déterminée par la découverte qu'effectue le mari à la suite de cet accident corporel. Par là, on voit bien comment le corps devient protagoniste d'une action à laquelle il participe tout en l'influençant.

En ce cas-là, le corps de la femme, subissant plus ou moins involontairement l'impulsion d'un autre corps volontairement en mouvement, retransmet, et cette fois-ci involontairement, ce mouvement même au corps de son mari, qui se réveille. Reproduisant des phénomènes possibles dans la réalité, le corps s'insère dans l'espace de l'histoire, où tout un réseau de rapports physiques de cause à effet est rétabli sur le modèle de l'existant. Le narrateur joue avec le corps sur toutes les tonalités du possible, pour reconstruire un monde fictif où le vraisemblable s'accompagne de son ironie. Le corps devient alors fonctionnel à

l'histoire.

Le corps en mouvement, nous l'avons déjà dit, est une nouveauté qui nous amène hors des limites du Moyen Age. L'homme bouge; évidemment il a toujours gesticulé. Dorénavant la littérature recommencera à nous montrer cet aspect de l'être. Dans l'espace de la narration, les personnages de l'histoire affirment leur présence en l'envahissant. Une invasion matérielle, celle-ci, qu'on comprend mieux si l'on fait coïncider idéalement les personnages avec leurs corps, des personnages qui se signalent par leur présence vivante, constante.

Le corps est protagoniste aussi par cette présence, dont on perçoit le relief, l'aspect tridimensionnel. Considérons le soin par lequel le narrateur décrit des attitudes physiques, saisies dans leurs mouvements:

> Ex.102."Il descendit a l'huis de l'eglise, et puis s'en alla rendre assez près de l'aultier ou l'on chantoit la grand messe. Et si prochain se mist du prestre qui celebroit, qu'il le povoit en celebrant de costé percevoir. Quand il eut levé Dieu en calice, et fait ainsi comme il appartient, pensant a part luy, après qu'il eut veu monseigneur le seneschal estre derriere luy, et non sachant si a bonne heure estoit venu pour veoir Dieu lever, ayant toutesfoiz opinion qu'il estoit venu tard, il appella son clerc et luy fist alumer arriere la torche, puis en gardant les ceremonies qu'il fault faire et garder, leva encores une foiz Dieu, disant que c'estoit pour monseigneur le seneschal." (N.74, p.447).

La description de la scène est très complexe et articulée. Elle présente, entre autres, un intéressant exemple de changement de perspective. Cet effet est obtenu par un procédé de style particulier. Le passage débute par une action dont le sujet est le sénéchal: "Il descendit", "s'en alla rendre assez près de l'aultier", "si prochain se mist du prestre (...) qu'il le povoit en celebrant de costé percevoir". La perspective dans laquelle cette image nous est présentée, est celle du sénéchal. Nous aussi, nous voyons ce prêtre "de costé". "Quand il eut levé Dieu en calice, et fait ainsi comme il appartient - le prêtre est sujet de cette action, mais elle est encore présentée du point de vue du sénéchal: on s'attendrait, donc, à une description ultérieure - pensant a part luy, *après qu'il eut veu monseigneur le seneschal estre derriere luy*, et non sachant si a bonne heure estoit venu...". Le sujet voyant change de façon inattendue, une nouvelle perspective étant introduite: maintenant, nous voyons le sénéchal derrière le prêtre, en même temps que lui.

La phrase commençant par "Quand il eut levé Dieu en calice..." semble introduire, sous la forme d'un style indirect libre, ce que le sénéchal voit, alors que, depuis, c'est le point de vue du prêtre qui s'impose.

Le lecteur, loin d'être confondu par cette brusque variation de perspective, saisit et la position réciproque du prêtre et du sénéchal, et la sensation de l'espace qui les sépare, dans une impression de stéréoscopie fort nette. Les personnages, qui en plus se meuvent, prêtent l'un après l'autre leur point de vue au lecteur, en le plongeant dans un espace complexe, tridimensionnel, où leurs corps s'affirment en le remplissant, en le rendant palpable.

La présence du corps dans le(s) espace(s) de la fiction reproduit et transpose sur le plan de l'histoire l'anthropocentrisme qui caractérise toute approche humaine, soit matérielle, soit idéale, de la réalité. "Il n'y a pas de lieu de rencontre plus important entre l'homme biologique et l'homme social que l'espace", dit J. Le Goff[39]. Et il n'y a pas de lieu de rencontre plus important pour les personnages de l'histoire, entre leur côté dynamique - seule essence d'un être fictionnel - et leur sens, leur raison d'être par rapport à la narration, que l'espace fictionnel.

Voyons par l'exemple comment le corps des personnages s'insère dans l'espace de l'histoire, comment cet espace s'organise et structure en fonction du corps, dépendant de sa présence.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de l'espace du voyeurisme, espace-cachette d'où l'on peut voir sans être vu.

Le corps s'y insère, le pénètre pour soustraire sa présence à toute possibilité d'interaction avec des circonstances qui ne doivent pas être influencées, du moins dans un premier temps. Cet espace est tangent à celui de l'action proprement dite, étant caractérisé, le premier, par une présence passive, réceptive du point de vue du cours des évènements, mais active au niveau rationnel, de la compréhension de la part de celui qui l'occupe, alors que l'espace de l'action, qui est observé, se caractérise par sa dimension essentiellement factuelle. Nous avons déjà analysé les causes pour lesquelles un personnage peut matériellement s'installer dans un espace du voyeurisme (volonté de regarder pour se réjouir de ce qui est vu, pour apprendre des choses secrètes, etc.), sans oublier, pourtant, qu'il est aussi des formes de voyeurisme qui n'entraînent pas forcément la nécessité de se cacher, comme par exemple dans la nouvelle 12, où un mari regarde sa femme, ou dans d'autres nouvelles, que nous citerons, où l'attitude voyeuse d'un personnage s'accompagne de l'attitude exhibitionniste d'un autre qui la rend possible.

Pour la description d'un espace du voyeurisme-cachette, on peut se reporter à l'exemple 74, où un homme se cache pour voir sa femme qui le trahit avec un amant. Dans la nouvelle 46, un jeune monte sur un poirier pour voir un moine et une soeur faire l'amour.

Ce qui caractérise ces emplacements cachés, entre autres, c'est leur aspect de proximité, de contiguïté.

La dimension de cachette caractérise aussi les espaces fermés et, souvent, très restreints où les personnages se situent pour s'échapper face à des situations dangereuses. La dimension de voyeurisme, bien qu'elle ne soit pas recherchée ici, n'est pas nécessairement annulée, elle peut involontairement rester active. En revanche, ces espaces-cachette se caractérisent par un aspect d'éloignement qu'entraîne l'exigence de sûreté, de sécurité matérielle que ressentent les personnages.

Dans la nouvelle 34, une femme donne rendez-vous à deux hommes, à deux heures différentes, sans qu'ils ne sachent rien l'un de l'autre. Le premier, après avoir couché avec elle, qui a oublié que l'autre devait arriver juste une heure après, est obligé de se cacher dans le grenier, croyant que c'est le mari de celle-ci qui, frappant à la porte, va arriver. La femme couche avec le deuxième homme et celui qui est dans le grenier, par des pertuis, voit tout ce qui se passe dans la chambre. Finalement le mari arrive: force est au second amant de se cacher dans la ruelle du lit. Le mari, sans voir les deux hommes, comprend, en regardant le lit, que quelque chose de bien particulier doit s'y être passé, et dit à la femme, qui nie et se défend des accusations de malhonnêteté, que celui qui est en haut paiera tout: il fait évidemment allusion à Dieu, qui punira la femme de sa mauvaise conduite. Pourtant, l'homme caché dans le grenier, se croyant concerné par les paroles du mari, dit qu'il paiera seulement la moitié pour sa faute, et que c'est à l'homme caché dans la ruelle du lit de payer la deuxième moitié.

En ce cas-là, l'homme du grenier sort de son espace-cachette à cause d'une mauvaise interprétation des mots qu'il entend, un espace qui se signale par son éloignement de l'espace de l'action.

L'autre homme, ayant eu moins de temps pour se cacher, a dû se contenter d'un endroit moins efficace à cet effet, la ruelle du lit.

Dans la nouvelle 4, le mari d'une femme fidèle, qui est convoitée par un archer écossais, ayant été renseigné de ce fait, pousse celle-ci à lui donner rendez-vous: l'homme sera là et, lorsque l'archer sera arrivé, il le tuera. Mais l'archer est très grand et le mari en a peur. Il se cache alors sous le lit et assiste, impuissant, à ce que la pauvre femme est obligée de subir. C'est souvent la peur qui pousse les personnages à se cacher. De fait, chacun d'eux tend toujours vers l'espace qui lui convient.

L'espace-cachette peut devenir espace-prison à la suite d'une évolution imprévue des évènements.

Dans la nouvelle 61, un "galant", se rendant chez une dame, est reçu par son mari qui, se feignant un valet, le fait cacher dans un grand coffre - espace d'emploi assez fréquent dans les *C.N.N.* -; en fait, il l'y renferme pour le montrer aux parents de la femme et leur apprendre la malice de celle-ci; mais elle,

entre-temps, l'a libéré et a fait entrer dans le coffre, à sa place, un âne. Ce sera cette bête qui fera son apparition, lorsque le mari ouvrira le coffre, devant les parents (étonnés) de sa femme.

D'autres fois, l'espace-prison est utilisé pour rendre inoffensif quelqu'un qui n'a commis aucun tort, un mari par exemple: ce genre d'espace devient donc le lieu où le droit est enfermé, s'opposant à l'espace de l'illicite qui coïncide avec celui de l'action, d'une action illégale, bien entendu.

Dans la nouvelle 27, une femme fait renfermer par ses chambrières son mari dans un coffre, sous prétexte qu'elle veut voir s'il peut y être contenu. Il accepte le pari; en fait, il ne sortira pas du coffre jusqu' ce que la femme n'ait couché avec son amant. Cet espace devient donc une prison pour le mari, et l'espace de l'action, pour ne pas être caché, n'en coïncide pas moins avec celui de l'illicite. Il s'agit d'une inversion par rapport à ce qui se passe normalement, car c'est l'action illégale qui s'inscrit et a lieu, en principe, dans un espace caché. Ici aussi, en tout cas, il n'y a aucun rapport spatial entre l'endroit où se consomme l'acte sexuel et l'espace-prison où se trouve le mari, les deux espaces étant nettement séparés et bien éloignés entr'eux.

Le fait que le lieu où se passe une action illégale est celui qui doit rester caché, est bien démontré par l'intervention d'un mari qui, découvrant sa femme avec un autre homme, s'empresse de fermer la porte de la chambre qui avait été oubliée ouverte, permettant ainsi aux deux amants de rester ensemble (N.71).

On voit bien, donc, que le corps et la corporéité des personnages de l'histoire, déterminant leurs actions volontaires - mais aussi celles qui ne le sont pas -, influencent directement sur l'organisation des espaces fictionnels. Le corps s'inscrit toujours dans des espaces qui peuvent être ouverts ou fermés, cachés (lieux de la ruse et de la tromperie) ou pas, proches ou éloignés entr'eux dans le cas de plusieurs personnages, selon les exigences d'une narration dont il est le protagoniste.

Le corps, cherchant à se mouvoir dans l'espace, tout en l'envahissant, peut en rester prisonnier sans que personne ne l'y renferme. Une bouchère est jalouse du moine qui a été longtemps son amant et qui, maintenant, lui préfère une femme plus jeune et belle:

> Ex.103."Elle (la femme jalouse) dressa ceste echelle a l'endroit de la cheminée de la cuisine de l'ostel, ou elle vouloit estre pour saluer la compagnie. Car bien savoit que aultrement n'y pourroit entrer. Ceste eschelle mise a point comme elle la voulut avoir, elle monta jusques a la cheminée, a l'entour de laquelle elle lya tres bien une moyenne corde qu'elle trouva d'adventure. Et cela fait, tresbien, comme luy sembloit, elle se bouta dedans la dicte cheminée, et se commença a descendre et ung pou avaler; mais le

pis fut qu'elle demoura en chemin, sans se povoir ravoir, ne monter, ne avaler, quelque peine qu'elle y mist, et ce a l'occasion de son derriere qui estoit beaucop gros et pesant, et de sa corde qui rompit, par quoi ne se povoit ressourdre..." (N.40, p.275).

Une espèce de fatalité ironique fait en sorte qu'une partie du corps de la femme entraîne des développements inattendus des faits, du moins de son point de vue, car elle voudrait entrer dans la maison pour surprendre le moine avec sa nouvelle amante. Par là, la partie du corps concernée devient protagoniste réelle d'une action, qu'elle influence et détermine.

De même, dans la nouvelle 72, l'amant d'une femme, pour que le mari de celle-ci n'entende pas sa toux, est obligé de cacher sa tête dans le trou du siège de bois du cabinet d'aisance. Lorsqu'il veut sortir la tête du trou, il n'y parvient qu'en arrachant tout le siège, qui reste à son cou. Se présentant de la sorte, le visage souillé d'excréments, il réussira à faire croire au mari de la femme qu'il aime, qu'il est un diable effrayant, et, par conséquent, à se sauver.

Les actions des personnages, où il est toujours question de leurs corps, peuvent être divisées en actions licites et actions illicites: nous avons déjà vu que cette répartition comporte le recours à des emplacements différents suivant la nature particulière des actions qui doivent y avoir lieu; des endroits cachés pour les actions illégales, des endroits ouverts pour les actions légales (le mari joyeux de la nouvelle 12, par exemple, aime sa femme dans un beau pré). Or, il arrive aussi que l'espace soit considéré de façon linéaire, et non par aires géographiques nettement délimitées, la limite qui sépare l'espace du licite de celui de l'illicite étant symboliquement posée par les personnages mêmes, selon une notion de bienséance qui se répercute au niveau spatial. On comprendra mieux par des exemples:

> Ex.104."Pour ce, dit il (c'est un clerc qui parle), que vous avez respandu mon cornet a l'encre et avez brouillé et mon escripture et ma robe, je vous pourray bien brouiller vostre parchemin; et affin que faulte d'encre ne m'empesche d'escripre, je pourray bien pescher en vostre escriptoire. — Par ma foy, dit elle, vous estes bien l'omme. Et creez que j'en ay grand paour? — Je ne sçay quel homme, dist le clerc, mais tel que je suis, si vous y rembatez plus, vous passerez par la. Et de fait veez cy une raye que je vous faiz, et par Dieu, si vous la passez, tant pou soit il, si je vous fault je veil qu'on me tue. — Et par ma foy, dit elle, je ne vous craings, et si passery la raye, et puis verray que vous ferez." (N.23, p.152).

Les deux aires, celle du licite et celle de l'illicite, se trouvent être en

succession linéaire, n'étant séparées que d'une ligne tracée sur le sol. La femme (mariée) franchit cette limite symbolique, qui représente aussi l'espace de la bienséance opposé à celui du péché, pour que son corps se joigne à celui du clerc qu'elle a provoqué.

Ailleurs, une limite semblable est symboliquement posée: il s'agit de la nouvelle 82 où une bergère permet à un berger de la pénétrer jusqu'au signe qu'elle a tracé de sa main sur son "instrument naturel" (cf.ex.cit.21; N.82, p.482). Naturellement le berger ne tient pas du tout compte de ce signe et "se fourre dedens, comme s'il ne coutast rien, sans regarder merque, ne signe, ne promesse qu'il eust faicte a sa bergiere, car tout ce qu'il avoit ensevelit jusques au manche." (*ibid.*).

Ces personnages, comme on le voit, franchissant allègrement les limites de ce qui est permis, franchissent en même temps des limites spatiales, géographiques, qui recoupent des espaces tenant d'une perception déterminée par leur sensorialité.

Ce que nous venons de dire pour l'organisation des espaces de l'histoire comme résultat d'une approche physique du monde fictionnel - soit volontaire, soit involontaire -, ou, en tout cas, liée à la corporéité, déterminée par un choix où les exigences du corps revêtent une importance particulière, peut aussi être dit pour l'organisation temporelle de l'histoire. Avec la différence que le temps ne peut pas être plié aux exigences des personnages qui doivent en tenir compte, s'insérant sciemment dans son cours.

Les différents protagonistes sont attentifs au temps, qu'ils considèrent en fonction de leurs intérêts, en l'interprétant, en le chargeant de sens. Un sens qui provient de l'emploi qu'ils en font. Ce temps est scandé par une cloche dans la nouvelle 62, où une femme mariée, donnant rendez-vous à son ami, lui dit:

> Ex.105."Et pour ce que les seigneurs et nobles hommes de monseigneur le cardinal, vostre maistre, sont ceens logez en grand nombre, mon mary a tant fait par le moien d'aucuns ses amis envers mondit seigneur le cardinal qu'il ne fera que ung demy guet, et entens qu'il le doit faire jeudy prochain, depuis la cloche du temps au soir jusques a la mynuyt. Et pour ce, tantdiz que mon dit mary sera au guet, si vous me voulez dire aucunes choses, les orray tresvoluntiers, et me trouverez en ma chambre, avecques ma chambriere..." (N.62, pp.387-88).

Ce temps, qui correspond à celui de l'éloignement du mari, est aussi le temps du péché, de la ruse, de la tromperie. Etant scandé par une cloche, ce temps n'est pas choisi par les amants, mais il leur est imposé par des circonstances qui ne dépendent pas de leur volonté. Ils doivent pourtant en tenir compte,

cherchant à en profiter.

La même femme, qui accepte aussi la cour d'un autre homme, lui dit que

> Ex.106."..la Dieu mercy, son mary avoit eu de bons amis entour monseigneur le cardinal; car ilz avoient tant fait envers luy qu'il ne feroit que demy guet, c'est assavoir depuis la mynuyt jusques au matin seulement, et que si ce pendant il vouloit venir parler a elle, elle orroit voluntiers ses devises..." (*ibid.*, p.389).

En fait le femme exploite le temps dont elle dispose, qui - étant beaucoup plus que celui qu'elle a déclaré au premier amant - pourtant n'est pas choisi, de façon à en profiter doublement.
Les deux amants, qui sont amis, se croisant près de chez elle vers minuit (puisque quand l'un sort de la maison l'autre arrive), croient tous les deux voir le mari de celle-ci. L'homme qui sort a l'impression de voir le mari qui revient du guet, alors que c'est l'autre, qui, en arrivant, pense être en train de croiser le mari, qui part au travail.

On comprend bien, par là, que l'exploitation structurée du temps de l'histoire de la part de la femme, se répercute au niveau de la structuration du récit, qui, se répartissant en deux blocs symétriques, en deux temps, apparaît concerté comme une sorte de menuet. La femme, donc, obéissant à ses instincts, opère une segmentation de la ligne temporelle dont elle remplit les fragments de sa présence physique, de la satisfaction de ses désirs, de ses appétits. Ce qui nous amène à affirmer que le temps aussi est organisé en fonction de la corporéité des personnages de l'histoire, un temps qui, par ailleurs, est toujours perçu au moyen d'une sensibilité épanouie, et qui se charge du sens qui lui est prêté, de sens et de... sensualité.

Mais, comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, les sens peuvent aussi se tromper. L'une des conséquences de ce fait, c'est que l'on ne tient plus compte des circonstances, même des circonstances temporelles. C'est ce qui arrive dans la nouvelle 34, où la femme qui a donné rendez-vous à deux hommes à deux heures différentes - le deuxième une heure après le premier -, oublie, lorsqu'elle est avec le premier, que le second va arriver (on a déjà vu comment le premier se cache dans le grenier et le deuxième dans la ruelle du lit, à l'arrivée du mari). En ce cas-là, le plaisir physique agit sur la mémoire de la femme et, probablement, dilate ou raccourcit sa perception temporelle.

Le temps présente une dimension linéaire, mais aussi rythmique: dans son exploitation, c'est-à-dire dans l'emploi conscient du temps - une réalité qui est donnée -, de la part des personnages, ceux-ci parviennent à lui imprimer un rythme qui est celui de leurs nécessités, en le découpant, en le fragmentant. Ce

rythme devient le rythme de la narration, d'une histoire qui se structure en le reflétant. Cela est assez évident dans la nouvelle 14, où le désir d'un ermite de coucher avec une très belle fille, qui habite le village situé près de sa demeure, se traduit par un projet habilement concerté où le temps joue un rôle important: la nuit il se rend près de chez elle et, par un trou qu'il y a sur le mur de la chambre de sa mère, parlant tout bas, dit à celle-ci que sa fille enfantera le nouveau pape, pourvu qu'elle couche avec l'ermite de la montagne. En déguisant sa voix, donc, il singe une sorte d'annonciation cocasse. Le lendemain, la mère et la fille vont chez l'ermite et lui disent ce que la mère a entendu pendant la nuit. Celui-ci, faisant semblant de ne pas croire à la véridicité de l'annonciation, dit qu'il enfreindrait son voeu en couchant avec la fille, et qu'il vaut mieux attendre pour voir si l'annonciation se répète. Naturellement l'annonciation se répète, car l'ermite, pendant la nuit suivante, redescend de sa montagne et, venu près de la chambre de la mère, par le même trou lui confirme la nouvelle miraculeuse: si la fille couche avec l'ermite, le futur pape verra le jour.

L'ermite se sert différemment du jour et de la nuit, pour construire une situation croyable, le jour étant le moment où il manifeste une fausse prudence, une respectabilité trompeuse, et la nuit le moment de la tentation, du déguisement, de la vérité dissimulée. L'histoire, où le temps présente déjà un emploi biparti - jour et nuit chargés de significations différentes mais complémentaires -, se répète trois fois. Pour trois nuits il va répéter son annonciation perverse, pour trois jours la mère accompagne sa fille chez lui, pour qu'il accepte de se soumettre à la volonté divine et de remplir sa fonction d'engendrer le pape.

La troisième fois, il feint de se laisser convaincre et, puisque Dieu le veut, il couche avec la prédestinée. Malheureusement, après neuf mois, celle-ci accouchera d'une belle fille...

On voit donc bien que le récit est structuré en trois actes (trois jours), et que chacun de ces actes est à son tour divisé en deux scènes (le jour et la nuit). Cette structure géométrique, rythmique du récit est fonction de l'emploi volontaire que fait l'ermite du temps, d'un temps auquel il donne une valeur et une connotation précises - le temps de la fausse pureté et celui de l'authentique perversion -, dans le but de parvenir à la jouissance des plaisirs de la chair, de la satisfaction des nécessités de son corps.

Un corps et une corporéité qui sont, une fois de plus, protagonistes de l'histoire, car, tantôt directement, tantôt indirectement, ils la remplissent, lui donnent un sens, la déterminent, l'organisent.

Le rythme que les personnages perçoivent est aussi celui de leurs instincts, qui devient rythme temporel, un temps intérieur qu'ils explicitent dans le temps d'une action parcourue par leur sensoricité. Un temps dont ils profitent, que certains d'entr'eux, parfois, n'arrivent pas à exploiter. C'est le cas de la nouvelle

54, où un chevalier est réfusé par une femme parce qu'il n'est pas arrivé "a l'heure qu'il falloit venir" (cf.ex.cit.91).

Bref, le narrateur construit des histoires centrées sur l'emploi que ses personnages font de leur corps, des personnages qu'il laisse agir dans un monde résultant de la projection de leur personnalité, de leur être; c'est pourquoi le récit semble s'organiser d'une façon qui reflète l'action de ceux-ci dans ce monde, qui porte les traces de leur présence matérielle, extrêmement vivante. Le temps et l'espace de l'histoire sont à la base de la structure du récit, tout en dépendant de l'exploitation qu'en font les protagonistes de notre recueil. Il en résulte une impression de liberté, ou, tout au plus, de centralité de ces personnages par rapport à la narration. Le macrocosme du réel se trouve reflété dans le microcosme de la fiction, où l'insertion du possible traduit le réalisme effectif du vraisemblable, s'accompagnant du potentiel. Mais ce qui précipite effectivement, du monde existant, juste au coeur du monde fictif, c'est la sensibilité d'une époque, véritable protagoniste qui, libérée des contraintes du réel, agit dans l'oeuvre en la parcourant. Et cette sensibilité est celle du corps, à une époque où l'on se l'approprie, où l'on le redécouvre. Aussi l'oeuvre devient-elle le laboratoire dans lequel on le met à l'épreuve, où il est expérimenté dans des conditions contrôlées. Le corps, objet d'analyse, devient sujet de l'oeuvre, protagoniste de l'histoire: on peut l'y voir en action et comprendre ce qui arrive, par exemple, lorsque les personnages ne parviennent plus à le maîtriser, lorsqu'il les empêche de faire ce qu'ils voudraient (cf.ex.cit.103). Soumis à des nécessités bien précises, le corps apparaît doué d'une vie autonome. Déterminé par les influences matérielles du milieu ambiant, de son essence naturelle, il détermine à son tour les comportements humains des personnages qui agissent dans une oeuvre que l'on a qualifié de "réaliste", mais qui, par certains aspects, peut faire figure aussi d'oeuvre naturaliste *ante litteram*.

Le corps est protagoniste à chaque fois que les personnages s'en servent volontairement. Lorsqu'ils l'exhibent, par la médiation du narrateur qui nous fait participer de ses attitudes voyeuses, nous le regardons en même temps que les autres personnages de l'histoire:

> Ex.107."Ilz vouldrent faire ce pour quoy ilz estoient venuz: et se mist chacun en point, et en ce faisant commence a dire la nonnain: "Pardieu fraire Aubry, je veil bien que vous sachez que vous avez aujourd'ui a dame et en vostre commendement ung des beaulx corps de nostre religion; et je vous fais en juge. Vous le voiez: regardez quelz tetins, quel ventre, quelles cuisses, et du surplus il n'y a que dire. — Par ma foy, dist frere Aubry, seur Jehanne m'amye, je cognois ce que vous dictes. Mais aussi vous povez dire que vous avez a serviteur ung des beaulx religieux de tout nostre ordre, aussi bien

> fourny de ce que ung homme doit avoir que nul de ce royaume." Et a ces motz mist la main au baston dont il vouloit faire ses armes, et le brandissoit voyant sa dame, en luy disant: "Qu'en dictes vous? que vous en semble? n'est il pas beau? vault il pas bien une belle fille? — Certes oy, dit elle. — Et aussi l'arez vous. — Et vous arez, dist lors celuy qui estoit dessus le poirier, sur eulx, tous des meilleures poires du poirier." (N.46, p.308).

L'attitude exhibitionnite se double, ici, d'une certaine vanité narcissique, d'une évidente fierté juvénile de la part des deux religieux.

Le corps se révèle protagoniste quand ses membres participent isolément à l'histoire:

> Ex.108." "M'amye, a qui est ceste belle bouche? — C'est a vous, mon bel amy, dit elle. — Et je vous en mercie, dit il. Et ces beaulx yeulx? — A vous aussy, dit elle. — Et ce beau tetin qui tant est bien troussé, n'est il pas de mon compte? dit il. — Oy, par ma foy, dit elle, il est a vous, et non a aultre." Il mect après la main au ventre et a son devant, ou il n'avoit que redire, et luy demanda: "A qui est ce cy, m'amye? — Il ne le fault ja demander, on scet bien que tout est vostre." Il vint après jecter la main sur son gros derriere, et luy demanda en souriant: "Et a qui est cecy? — Il est a mon mary, dit elle, c'est sa part; mais tout le demourant est vostre. — Et vrayement, dit il, je vous en mercie beaucop. Je ne me doy pas plaindre, vous m'avez tres bien party..." " (N.49, pp.320-21).

Cet acte d'exhibitionnisme fournit le prétexte, au narrateur, de faire un bel inventaire des parties du corps de la femme. Le mari, qui épiait par un trou de la chambre contiguë, se vengera d'elle en la faisant vêtir, lors d'un repas avec ses parents, d'un très mauvais habit qui aura, pourtant, au niveau de son "derriere", un carreau de précieuse étoffe écarlate, car c'est la seule partie de son corps qui lui soit restée fidèle.

Dans la nouvelle 48, une histoire semblable nous est racontée, où une femme mariée accorde à son amant tout son corps, excepté la bouche, car c'est de la bouche que celle-ci a promis à son mari de ne jamais le tromper:

> Ex.109."Mais mon derriere ne luy a rien promis ne juré; faictes de luy et du surplus de moy, ma bouche hors, ce qu'il vous plaist; je le vous haba[n]donne!" (N.48, p.317).

Par ces derniers deux exemples, on peut voir des cas où les différentes parties du corps jouent des rôles différenciés: l'ironie du narrateur se manifeste

dans ces histoires qui, une fois de plus, parviennent à étonner, à surprendre le lecteur.

Le corps, ou quelques-unes de ses parties, est protagoniste à chaque fois qu'il se soustrait à la volonté de l'exploiter de son possesseur: dans les cas d'impuissance sa fonctionnalité autonome et involontaire manifeste une nécessité pré-rationnelle, non-déterminable. Dans le cas de la femme prisonnière de la cheminée, il montre les possibilités d'une interaction non voulue avec le milieu ambiant. Quand les sens s'abusent, le corps reflète la subjectivité d'une approche fragile, faussée du monde. Par là le narrateur parvient à nous rappeler que la destinée de l'homme se lie, peut-être, à celle de son corps. Dans le monde matériel, le corps revendique ses droits, agit selon une logique qui est, justement, celle de la matière. Pareillement, le monde fictionnel qu'il construit à l'image de l'existant, tel un nouveau démiurge, est dominé par le corps des personnages, seul protagoniste de l'histoire, avec sa sensibilité.

Conclusion.

Nous avons cherché, par la présente étude, à mettre en lumière l'importance du thème du corps dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*, thème massivement exploité, et de façon qui atteste la considération attachée à cette dimension de l'être par les hommes du Moyen Age mourant. En plus, nous avons vu comment ce thème, qui intéresse particulièrement le narrateur, étant par sa prééminence le moteur de l'action, est en relation avec l'organisation spatio-temporelle, et donc structurale du récit.

Certes, bien des remarques que nous avons faites sur le corps comme réalité, et sur son emploi en tant que thème littéraire dans l'oeuvre, peuvent paraître tout fait "normales", peut-être dépourvues d'intérêts. En tout cas, c'était en montrant la centralité du thème dans le recueil que l'on pouvait comprendre la centralité du corps dans l'attention, dans les intérêts du milieu noble qui l'a vu naître, ainsi que la centralité du corps et de sa sensibilité dans la redécouverte d'un monde changeant.

Dans le chapitre intitulé *Mentions du corps* nous avons vu, par la variété du lexique et des figures de style, la manière de nommer (de renommer) des réalités qui sont toujours rapprochées d'autres réalités familières de la vie de l'époque.

Dans le chapitre *Fonctions du corps*, nous avons vu comment l'emploi du corps et de ses facultés est révélateur de leur sensibilité, des mentalités de l'époque, de leur importance dans le processus de réappropriation de l'existant.

Dans le dernier chapitre, *Le corps protagoniste*, nous avons essayé de montrer de quelle manière ce thème s'insère dans les *C.N.N.*, une oeuvre où le corps semble jouer un rôle analogue à celui qu'il joue dans la réalité.

Tout cela nous permet de conclure cette étude en affirmant que le recueil qui a fait son objet peut bien figurer parmi les grandes ouvrages qui, dépassant les limites temporelles des époques dont ils sont issus, tout en en attestant, certes, bien des caractères au niveau historique et des mentalités, parviennent à nous rappeler, sinon le sens de la vie, introuvable d'ailleurs, du moins et en partie son essence, son fonctionnement, dans une tentative de compréhension constante, toujours renouvelée.

Notes

1 Ce texte sera cité et commenté d'après l'édition suivante: *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. critique par F.P.Sweetser, Genève, Droz, 1966 (*T.L.F.*, 127).

2 C'est le sentiment de Roger Dubuis, dont nous avons utilisé les travaux suivants: R.Dubuis, *Les "Cent Nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble, P.U.G., 1973.
Id., "Réalité et réalisme dans les *Cent Nouvelles nouvelles*", dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L.Sozzi et présentées par V.L.Saulnier. Genève, Paris, Slatkine, 1981 (Centres d'études Franco-Italien, Univ.de Turin et de Savoie, Bibliothèque Franco-Simone, 2), pp.91-119.

3 Nous avons repris, ici, l'expression par laquelle J.Huizinga intitule son ouvrage, *L'automne du Moyen Age* (titre original: *Herfsttij der Middeleeuwen*, Harlem, 1919), Paris, Payot, 1989 (*Petite Bibliothèque Payot*, 6).

4 Cité par P. Champion, dans *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, publ. par P. Champion, Paris, Droz, 1928 *(Documents artistiques du XVe siècle*, t.5), p.XVII.

5 Cf. P.A.Beauchamp, "Procédés et thèmes carnavalesques dans les *Cent Nouvelles Nouvelles*", dans *Le Moyen Français*, 1 (1977), pp.90-118.

6 Cf. A.J.Greimas, T.M.Keane, *Dictionnaire du Moyen Français*, Paris, Larousse, 1992 (*Trésors du Français*); article *oeil* p.444/a.

7 Cf. J.Everett, "La langue figurée dans la nouvelle", dans *Formation, codification,*

rayonnement d'un genre médiéval. La Nouvelle. Actes du colloque international de Montréal (McGill Un., 14-16 octobre 1982), Plato Academic Press, Montréal, 1983 (*Bibliotheca Romanica*, directed by M.PICONE), pp.224-36.

[8] Cf. A.J.GREIMAS, T.M.KEANE, *op.cit.*; art. *train*, p.631/b.

[9] Cf. R.DUBUIS, "Réalité et réalisme...", *art.cit.*

[10] Cf. H.A.HATZFELD, "Le caractère flamboyant des *Cent Nouvelles Nouvelles*", dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing*, Association des romanistes de l'Université de Liège, Liège, 1974 (2 vol.), pp.419-35.

[11] Cf. P.A.BEAUCHAMP, *art.cit.*, p.95.

[12] *Ibid.*

[13] Cf. A.J.GREIMAS, T.M.KEANE, *op.cit.*; *bourdon*, p.71/b.

[14] Cf. P.A.BEAUCHAMP, *art.cit.*, p.95.

[15] *Ibid.*, p.96.

[16] Cf. A.J.GREIMAS, T.M.KEANE, *op.cit.*; *bedon*, p.61/a.

[17] Cf. F.GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, publ.par J.BONNARD et Am.SALMON, Paris, Champion, 1982. Nouv.éd.1990; *garene*, p.252/c.

[18] Cf.A.J.GREIMAS, T.M.KEANE, *op.cit.*; *garenne*, p.321/a.

[19] Cf. R.DUBUIS, "Réalité et réalisme...", *art.cit.*

[20] Cf. A.J.GREIMAS, T.M.KEANE, *op.cit.*; *furon*, p.314/a.

[21] *Ibid.*; *poulain*, p.496/a.

[22] La conviction de P.Jourda a été rappelée par P.A.BEAUCHAMP dans son article cité, p.95.

[23] Cf. M.JEAY, "L'enchâssement narratif: un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles Nouvelles*", dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies par M.L. OLLIER, P.U.Montréal, Paris, Vrin, 1988, pp.193-201.

[24] Cf. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd.F.P.SWEETSER, *op.cit.*, intro. p.X.

[25] Cf. R.DUBUIS, "Réalité et réalisme...", *art.cit.*, p.111.

[26] Cf. J.DEMERS, "L'art du conte écrit ou le lecteur complice", dans *Etudes françaises*, IX (1), février 1973, pp.3-13.

[27] Cf. P.A.BEAUCHAMP, *art.cit.*, p.117.

[28] Cf. M.JEAY, *art.cit.*, p.200.

[29] Cette remarque a été faite par M.Jean Dufournet lors de son séminaire de licence sur le *Testament* de Villon, à l'université de Paris III, a.u.1991-92.30 - Cf. J. Le GOFF, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981 (*Bibliothèque des Histoires*).

[31] Cf. J. Le GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard 1985; nouv. éd: Gallimard, 1991 (*Bibliothèque des Histoires*), p.146.

[32] *Ibid.*, pp.147-48.

[33] *Ibid.*, p.128.

[34] Cf. P.A.BEAUCHAMP, *art.cit.*, pp.105-112.

[35] *Ibid.*, p.106.

[36] *Ibid.*, p.107.

[37] D'après un polycopié distribué par Mme Madeleine Lazard lors de son séminaire de D.E.A. l'université de Paris IV, a.u.1991-92.

[38] Cf. J.DEMERS, *art.cit.*, p.13.

[39] Cf. J. Le GOFF, *L'imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p.126.